محمود قاسم

الفيلم السياسي
في السينما المصرية

الكتاب: الفيلم السياسي في السينما المصرية

الكاتب: محمود قاسم

الطبعة: **2018**

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



5 ش عبد المنعم سالم - الوحدة العربية - مدكور- الهرم - الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : 35825293 - 35867576 - 35867575

فاكس : 35878373

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

قاسم ، محمود

الفيلم السياسي في السينما المصرية/ محمود قاسم

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

.. ص، .. سم.

الترقيم الدولى: **978 -977 -446 – 491 – 2**

أ – العنوان رقم الإيداع : **14689 / 2018**

الفيلم السياسي
في السينما المصرية





مقدمة

تداخلت المفاهيم النقدية لدى الكثيرين حتى صارت المعاني مغموسة بالمغالطات، وعليه فقد حرصنا علي تقديم سلسلة من الكتب البحثية كي يستوعب القارئ المعاني الحقيقية للأفلام التي يشاهدها، وأيضا الروايات التي يقرأها، فهناك فاصل ملحوظ بين الفيلم التاريخي، والفيلم السياسي، وأيضا الفيلم الوطني..

وفي فصول الكتاب الذي بين يديك هناك محاولة للتعرف على الأفلام السياسية التي ناقشت الكثير من الظواهر السياسية والاجتماعية التي تحدث أبان زمن عرض الفيلم، ومنها "ميرامار" و"الإرهاب والكباب" و"الإرهابي".. وغيرها، وكان لابد لهذه الأفلام أن تتحول الي أفلام تاريخية مع مرور الزمن باعتبار أن كل من السياسة والتاريخ يتحركان من حولنا بسرعة ، خاصة في مصر التي شهدت في عصر السينما الكثير من التمردات والثورات والانقلابات، وصار علينا أن نفهم المعاني الصحيحة لما نراه أو نقرؤه.

محمود قاسم

الفصل الأول

الفيلم السياسي.. المعنى والواقع

لا شك أن خلو معجم الفن السينمائي – الذي أعده وترجمه كل من أحمد كامل مرسي، ومجدي وهبة، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام **1980**، والذي كان قد صدر لأول مرة عام **1973** – من أي مصطلح عن الفيلم السياسي، والسينما السياسية،

يعني أن هذا المصطلح لم يكن قد تبلور بعد، رغم ظهور عشرات الأفلام من هذه النوعية في مناطق متفرقة من العالم، خاصة في كل من إيطاليا، والولايات المتحدة، ومصر، وغيرها.

وقدت بدت الدهشة من محاولات عديدة للتعرف على أية إشارات حول هذا والمصطلح للوقوف عنده ومناقشته، ولا نعرف ما السبب الحقيقي لخلو مثل هذا المعجم من المصطلح، هل لصعوبة تحديده أو لمرونته باعتباره مصطلحا واسعا، ليس من السهل تحديده أو الوقوف عنده، رغم أن المعجم قد تضمن تعريفات خاصة بالفيلم البوليسي والتاريخي العلمي وغيرها.

ويعني هذا صعوبة الوقوف عند مفهوم محدد لهذا النوع من الأفلام الذي سوف نتحدث عنه هنا، فكثيرا ما يكون اللفظ المذكور في

المصطلح مؤشرا على معناه، كأن نقول أن الفيلم التاريخي يرجع إلى حقبة أو حقبات من التاريخ، لكن المؤشر المهم في هذا الأمر هو الملابس، فأما ما يميز الفيلم التاريخي هو أن الملابس لابد أن تشير إلى حقبة زمنية وأماكن بعينها، ومن هنا يصبح الفيلم تاريخيا..

وإذا رجعنا إلى مصطلح الفيلم السياسي، فلابد أن نقول بشكل بديهي أنه الفيلم الذي يتكلم في السياسة، أو الذي يمس موضوعا سياسيا في المقام الأول، لكن ذلك يعني تشبه الماء بالماء.

فالسياسية موضوع متسع، وشديد المرونة، فالفيلم التاريخي لا يمس فقط حكام أسبقين، وكذلك فإن العمل السياسي لا يمس فقط حكاما حاليين، أو من يعملون بالسياسة، خاصة أن التداخل واضح بين الفيلم التاريخي والسياسي، فيمكن لفيلم تاريخي أن تكون فيه إسقاطات واضحة عن السياسية الحالية، ويرى الناس ما حدث في الماضي تكرارا لما يعيشون فيه الآن باعتبار أن التاريخ أقرب إلي الدائرة، يكرر نفسه، وأن المقعد ثابت في تاريخ الدول والحكومات، وهو الذي يترك أثره على الحاكم والمحكوم وعلى الحكومات، وأن ما يمكن أن يحدث من طغيان في زمن بعينه، يمكن أن يتكرر في عصر حديث، مع فارق ملحوظ يتمثل في تغير الأسماء والوجوه.. مثلما حدث في فيلم "لاشين" لفريتز كرامب **1938**، وفيلم "الجوع" لعلي بدرخان **1986**

وسوف نتوقف عند المصطلح العلمي الذي ورد في المعجم حول الفيلم التاريخي، لنأخذ منه ما يناسب أن نصنع مصطلحا للفيلم السياسي،

فالفيلم التاريخي يصور الأحداث التاريخية التي وقعت في مرحلة من مراحل التاريخ، وهو الفيلم الذي يعرض مسيرة بطل من أبطال التاريخ الذي لعبوا دورا خطيرا في عصر من العصور الماضية. وقد يكون موضوع الفيلم مأخوذا من واقع الحياة أو مؤلفا من وحي الخيال. وقد يتعرض الفيلم لمرحلة معينة، في عصر من العصور، أو ترجمة حياة علم من أعلام التاريخ، أو قصة من روائع الأدب العالمي التي تعرض صورة من حياة الماضي – البعيد أو القريب – وقد يعرف باسم فيلم الأزياء أي الفيلم الذي يعتمد على الأساليب القديمة أو التاريخية في الأزياء والأثاث.

وإذا أردنا الوصول إلى الفيلم السياسي من خلال السطور السابقة، فيمكن الرجوع إلى أغلب ما جاء في المصطلح، مع إضافة مفردة "الإسقاط السياسي" على أحداث الواقع، لكن التعريف السابق به نقص ملحوظ، ومغالطة؛ ففي بعض دول العالم الثالث قد يستمر نفس النظام السياسي لمدة طويلة، ويمتد لأعوام طويلة، مثلما حث في بعض الدول الملكية أو ما شابه، إذن هنا تنتفي سمة فيلم الأزياء من الالتصاق بالفيلم التاريخي.

ومن المهم أن هناك استثناءات، وإضافات لكن النقاط التي يمكن أن نلتقطها من التعريف هي أن الفيلم السياسي يصور الواقع السياسي الحالي، لزمن إنتاج الفيلم، كما أنه يمكن أن يعرض سيرة بطل من أبطال السياسة الحالية الذين يلعبون دورا في السياسة إبان إنتاج الفيلم، وقد يكون موضوع الفيلم مأخوذا من واقع الحياة، أو مؤلفا من وحي الخيال.

ويتعرض الفيلم لصورة من حياة الحاضر المعاش في ظل النظام السياسي الذي تم في إطاره إنتاج الفيلم.

وفي الدراسة التي نقدمها عن الفيلم السياسي، فإننا سوف نرى إننا وقعنا في مغالطات باعتبار أن فيلما من طراز "الله معنا" سياسي، لذا فإنا تحدثنا عنه، وعن غيره من الأفلام التي أنتجت عن ثورة يوليو، وليست هذه الأفلام سياسية تماما، حيث أنها تتناول حدثا سياسيا في الماضي صار تاريخا، وتتوقف الأفلام التي تناقش هذا الموضوع عند مرحلة معينة من الزمن صارت تاريخا، حتى لو مر على حدوثها ثلاث سنوات، وربما أقل، مثلما حدث في فيلم "الله معنا" إنتاج 1955.

لكن مع هذا الفيلم قد يكون لها إسقاط على النظام السياسي المعاصر لتاريخ إنتاجها، فقد تم إنتاج الفيلم في ظل نظام رأي أن العد البائد كان ظالما وفاسدا وجائرا.. لذا فمن الطبيعي أن تكون الثورة قد تمت من أجل العدالة الاجتماعية، وإصلاح السياسة بكافة أشكالها.. وقد حدث نفس الشيء في السبعينات من خلال مجموعة أفلام عن مراكز القوى، والتعذيب السياسي، من أجل إثبات أن هذا العقد اتسم بالحريات والتعددية الفكرية والسياسية.

إذن، فالمفاهيم تتداخل، وليس من الصعب الوصول إلى مصطلح محدد في هذا الأمر، لكن هناك أفلاما يسري عليها المصطلح السياسي الذي سنتوقف عنده في حديثنا، مثل فيلم "ميرامار" لكمال الشيخ، حيث تدور أحداثه أبان إنتاجه عام 1968 ويعبر عن البعد السياسي بأشكال

متعددة، مثل العاملين في الحقل، ومنهم عضو الاتحاد الاشتراكي الذي استغل عمله بالسياسة للارتقاء الاجتماعي لبعض رجال عاشوا قبل الثورة، وراحوا يسخرون من التطبيق الثوري، ومن معنى الثورة بشكل عام، مثل تعليقات طلبة مرزوق، وأيضا أن الفيلم قد توقف عند "عامر وجدي" الوفدي البارز، وما آل إليه الحال في ظل الثورة.

وحسب رأينا، فإننا أمام فيلم سياسي "نقي" بكل ما يعني المصطلح، صحيح أنه ليست هناك إشارة إلى الحاكم، ولكن أليست الثورة والاتحاد الاشتراكي هما من صناعة الرئيس. كما أن الفيلم ينتقد البوليس، ويتوقف عند "باهي" شقيق أحد كبار الشرطة الذي يعتنق الشيوعية، ويتحدث الفيلم عن خيانة التنظيمات لبعضها وخيانة أفراد هذه التنظيمات أيضا لبعضهم البعض.

ولعل "ميرامار" هو أحد الأفلام السياسية المهمة في عصر جمال عبد الناصر، فبعد الحديث عن الإنجازات، جاءت مرحلة النقد السياسي والاجتماعي، ويحسب لهذا العصر السماح بعرض الفيلم.

وعلى جانب آخر، فإننا لا يمكن اعتبار أن فيلم "شيء من الخوف" فيلما سياسيا، حتى لو صرح البعض بأن المقصود بعتريس هو شخصية الرئيس جمال عبد الناصر نفسه، فحسب كمال الشيخ وفيلمه فإن مساحة الحرية بدت مسموحا بها رغم بعض العقبات والمتاعب.

أما الفيلم السياسي الثاني فهو "زائر الفجر" لممدوح شكري الذي تدور أحداثه أثناء سنوات إنتاجه، وينتقد، أو يناقش، مسائل حيوية من إفراز الحاضر، وتخص النظام السياسي والاجتماعي القائم آنذاك. ولذا عانى من متاعب رقابية إلى أن سمح بعرضه سينمائيا ثم منعته رقابة التلفزيون نهائيا عام 2000.. ثم بدأت هذه الأفلام التي لا تتحدث بفعل "كان" بل بفعل "يحدث الآن" تكثر عددا، ومنها على سبيل المثال "البريء" لعاطف الطيب 1986، و"اللعب مع الكبار" لشريف عرفه 1991، و"الإرهابي" لنادر جلال 1994، و"فتاة من إسرائيل" لإيهاب راضي 1999، مع المرور على العديد من الأفلام التي تنطبق عليها نفس السمة.

إذن فالفيلم السياسي هو فيلم مجابهة، ويعرف صناعه في المقام الأول أنهم سيدخلون في صدام مع النظام السياسي القائم، لأنه يواجه هذا النظام بدستوره وبرلمانه والشكل الاجتماعي الذي انعكس من القرار السياسي، وليس الفيلم السياسي بالمرة هو الذي يؤيد النظام السياسي في وطنه، مهما كانت إنجازاته، لأنه هنا يدخل في نطاق الدعاية والإعلام مما ينفي صفة السياسة.

فكمال الشيخ حين قدم سيناريو فيلمه "ميرامار" الذي كتبه ممدوح الليثي، ناضل وراء الفيلم حتى ظهر إلى النور، وقد روت السيدة اعتدال ممتاز تجربتها كرئيس رقابة مع الفيلم في كتابها "مذكرات رقيبة سينمائية" المنشور عام 1985، روت فيها بأسلوب جذاب يعكس إلى

أي حد حدثت مجابهة بين الفيلم وصناعه، وبين الرقابة والدولة التي تمثلها، مما دفع بالسيدة الرقيبة إلى إرسال خطاب إلى جمال عبد الناصر، الذي أرسل رئيس مجلس الشعب – آنذاك – أنور السادات الذي ناصر الفيلم، وحوَّل الأمر إلى ما يشبه الدعابة حين أشار أن الفيلم قد لفظ بعبارة "الستات حيوانات". أي أن المخرج قد جابه وآمن برسالة ما..

وقد تكرر نفس الشيء فيما يتعلق بأفلام عديدة منها "العصفور" ليوسف شاهين، و"زائر الفجر" وكتب النقاد لمناصرة هذه الأفلام، كما عرضت في نوادي السينما كاملة وشاهدها أكثر من **3** آلاف عضو، بينما الرقابة ترفض عرضها، ولا شك أن الرقابة هي لسان حال سياسة الدولة، وأن الرقابة تلجأ إلى السلطات العليا فيما يتم الاختلاف عليه، مثلما تحدثت بذلك اعتدال ممتاز، وفي مذكراتها فإن فيلم "زائر الفجر" تدور أحداثه بين الجمعة **5** يونيه **1970** والعاشر من يونيه من نفس الشهر، أي أبان كتابته وإخراجه، فمن المعروف أن الفيلم صار جاهزا للعرض منذ عام **1972**، وأنه عرض في نادي السينما بالقاهرة في يناير **1973**.

ولا يزال التعريف مرنا، فالبعض يرى أن كل ما يتعلق بالحياة سياسي، ابتداء من قصص الحب، إلى شكل المجتمع والجريمة والبطالة والملابس، وما إلى ذلك. ولعل علينا الآن أن نبدأ بالاستناد إلى ما قاله آخرون في هذا الشأن للتوصل إلى تعريف واحد إن كل ذلك في الإمكان.

ففي مجلة "المصور" – **15** يوليو **1983** – وبمناسبة عرض فيلم "الغول" لسمير سيف، جاء على لسان عبد النور خليل أن سمير سيف يرى أن للفيلم السياسي وجهتي نظر، الأولى تقول أنه العمل الذي يتعرض للعلاقة بين الحاكم والمحكوم، وبالتالي يتعرض لمؤسسات سياسية وأشخاص سياسيين مثل الرئاسة والبرلمان، ورئيس الوزراء والوزراء. وأن هناك رأيا آخر يقول أن أي فيلم في العالم سياسي حتى فيلم قصة حب.. وأنا متفق تماما مع وجهة النظر الثانية، فالسياسة في الفيلم لا تتناول في حد ذاتها وإنما هي جزء من تفكير ووجهة نظر الفنان عموما التي تشكل أراءه السياسية والدينية والأخلاقية.

وفيلم مثل "الغول" لا أضعه تحت الأفلام السياسية من الوجهة الأولى، فهو يتناول علاقة قد توجد على أعلى مستوى سياسي كان أو اجتماعي أو أخلاقي، فهو يتناول علاقة شاملة، وأيضا من حق أي فرد أن يضفي عليها تفسيرا سياسيا أو وجهة نظر"

كما جاء على لسان عبد النور خليل أيضا أن الفيلم السياسي يتبنى موقفا سياسيا معينا، وأنه يتضمن فكرا لسياسة موجها بين المواقف السياسية الواضحة في عالمنا، أو يتناول حدثا سياسيا جريئا، أو يجري في دولة ما".

والجدير بالذكر أن الأحداث الكبرى في مصر ابتداءً من نكسة يونيه، قد ساعدت على نمو الحس السياسي لدى الفنان السينمائي، في وقت كان الفنان الذي سبقه قد ركز اهتمامه لمناصرة الثورة بكافة

قراراها، ولم يسع لأن يعارضها على الملأ، وبدا هذا في مجموعة الأفلام التي ناصرات الثورة، ثم تأجج المشاعر الوطنية التي ظهرت أبان العدوان الثلاثي وأيضا عن ثورة **1919**، لكن الفيلم السياسي الحقيقي لم يولد إلا بعد نكسة **1967**، وصنع فيلم "ميرامار" ثم "زائر الفجر"، وأفلام أخرى مثل "ثرثرة فوق النيل" و"الاختيار" و"العصفور"، ما يسمى بالسينما السياسية.

وانعكس هذا على كتابات النقاد الذين ساندوا هذه الأفلام بكل قوة، وبدا ذلك واضحا فيما نشرت المجلات الطليعية، وأيضا نشرات الجمعيات السينمائية، وبين يديّ الآن ثلاث نشرات أصدرها جمعية الفيلم، منها العدد **31** الصادر في ربيع عام **1973**، ثم العدد **22** الصادر في **24** مايو **1975**، ثم العدد **23** الصادر في **19** يونيه **1976** حيث كان محور هذه الأعداد الثلاثة هو السينما السياسية في المقام الأول، وتضمن العدد (**22**) مقالات عن "فلسطين في السينما"، و"سينما الثورة المضادة"، و"زد.. إنه حي"، وتضمن العدد "**32**" دراسات عن "قراءة في سينما الهزيمة"، و"نماذج من السينما السياسية"، ثم "رياح التغيير والواقعية المفقودة". أما العدد "**22**" فكان مخصصا بأكمله عن السينما السياسية، وعناوينه كالتالي: "المقال السياسي في السينما المباشرة"، و"الفيلم السياسي في سوريا"، و"السينما السياسية في مصر.. الواقع والمستقبل"، "الطبقة العاملة في السينما المصرية"، و"سينما العالم الثالث والبحث عن طريق"، ثم "المسئولية الثورية في السينما الإفريقية"، و"المافيا في السينما السياسية".

وقد شهدت هذه الفترة ازدهارا فيما يتعلق بالسينما السياسية في مصر، حيث عرض نادي سينما القاهرة والمراكز الثقافية الأجنبية، خاصة المركز الثقافي الإيطالي، مجموعة من الأفلام المهمة مثل "انتهى التحقيق المبدئي" لداميانوا دمياني، و"المافيا" لنفس المخرج، و"ساكو وفانتزيتي" وغيرها.

وفي نفس الفترة أيضا نشر لأول مرة كتاب "السينما عندما تقول لا" لرءوف توفيق الذي وقع في نفس الحيرة التي وقعنا فيها فيما يتعلق بمعنى الفيلم السياسي، وجاء في مقدمة الكتاب أنه قد يختلف الكثيرون من النقاد والمفسرين في شرح معنى السينما السياسية، ولكنني أعتقد – بدون دخول في تفريعات نظرية أو ملاعيب الألفاظ – أن السينما السياسية هي السينما التي تتخذ موقفا فكريا وثوريا محددا ضد التخلف السياسي والاستخدام السيء للسلطة وامتهان حرية الإنسان وكرامته وعواطفه.

"هي السينما التي تستطيع أن تقول لا للظلم، وللفساد وللقهر والتسلط، هي السينما التي تقول لا لمخططات بعض النظم العسكرية الديكتاتورية في تحويل الشعوب إلى قطيع من الخراف، لا حول له ولا قوة. هي السينما التي تقول لا للمؤسسات التي تتاجر بأسلحة الدمار ويهمها إشعال الحروب لترويج بضاعتها، حتى ولو كان الثمن ملايين الضحايا".

"هي – باختصار – السينما التي تمجد قيمة الإنسان وتؤكد على حقه في الحياة الشريفة الآمنة.. تؤكد أحلامه المشروعة في الحرية والعمل والحب والمستقبل".

والغريب أن الكتاب الذي تحدث عن أفلام سياسية عديدة من كل أنحاء العالم لم يذكر في مقدمته أي كلمة عن الفيلم السياسي العربي، كما لم يتضمن أيا من هذه الأفلام ضمن النماذج التي قدمها في الكتاب، رغم أن رءوف توفيق قد كتب أكثر من مقال متميز لمناصرة عرض فيلم "العصفور" و"زائر الفجر" في نفس فترة صدور الكتاب وذلك في مجلة "صباح الخير".

وفي مقال لحسن محمود إبراهيم في العدد "22" من نشرة جمعية الفيلم، وتحت عنوان "السينما السياسية بين الرموز والمصارحة" قال: "أريد أن أوضح أن القضية السياسية ليست فقط تلك الفترة التي تصور مراحل الكفاح الأبدي ضد المستعمر الغاضب، بل أيضا كل ما يتعلق بأي ظاهرة تؤثر على المجتمع – سواء بطريق مباشر أو بغيره – وتكون ناتجة عن تأثير سياسي.. بل هي ذلك الصراع الأبدي بين الشعب وحكامه. سواء كانوا من الطبقة المالكة أو من المستعمرين الغزاة"

وقد أشار الناقد في حديثه إلى أن السينمائيين اتخذوا أسلوبين لعرض هذه القضايا التي تحكم بأقدار أمم بأسرها، هي "أسلوب الرمز، وهو الأسلوب غير المباشر في تناول هذه القضايا. وأسلوب المكاشفة أو المصارحة أو المواجهة، وهو المعروف بالأسلوب المباشر".

وحسب الكاتب – وهو أمر منطقي – فإن السينما والفنون بشكل عام، تلجأ إلى الرمز عند سيادة الطغيان وكبت الحريات، لكننا نرى أن هذا النوع من الإبداع لا يلقي احتراما كبيرا مثل المباشرة في المواجهة، لأن الكاتب والمبدع هنا يحمل في داخله شيئا من الخوف، ولعل الجرأة التي اتسم بها كتاب أمريكا اللاتينية ضد الطغاة، هي التي جعلت إبداعهم مقروءا في المقام الأول، كما حدث ذلك أيضا في جنوب إفريقيا أيام التفرقة العنصرية ونظام الأبارتهايد.

لذا.. فإن نظام المكاشفة يبدو واضحا في المعالجة ولا يثير أي حيرة في تفسير الرمز، وقد كتب أحمد عبد العال في نفس العدد أن "السينما السياسية لا تتوقف عند حدود النقد أو التفسير، وإنما تتجاوز هذا إلى الكشف عن مكمن الخلل في أبنية المجتمعات والربط بينها وبين مظاهر الفساد والعفن، وهي لا تكتفي بهذا، بل تمضي قدما إلى أخطر من ذلك بالتحريض والثورة، وهي أخطر وأجرأ خطوات السينما عبر عمرها. وهي عندما تدخل في دائرة البحث عن الفساد والصراع المستفيد منه والصانع له، فإنها تعلن بذلك عن أحقيتها في الاستمرار والخلود، ولكن دخول السينما طرفا في الصراع السياسي الذي يموج به العالم كشف خطورتها وقدرتها على الحركة والمناورة، مما أدى إلى مزيد من الرقابة للحد من حريتها، وأصبح طريق السينما السياسية محفوفا بالمخاطر، وأصبحت بفنانيها مضطهدة من قبل السلطة في كل مكان".

وهناك في هذا العدد المشار إليه "بوكس" يحمل عنوان "ما هي السينما السياسية؟" كتبه عبد المنعم حجازي، جاء فيه أن:

"السينما السياسية تشمل: سينما الثورة، وسينما المفاهيم البالية، والسينما التي تقوم بالثورة نيابة عنك ثم تتركك لتنام في هدوء، والسينما التي تستخدم احتياجاتك البيولوجية في استعبادك.. كلها سينما سياسة والفرق بينها يكمن في الفرق بين الفكر السياسي الذي ينبثق من خلفيته العمل السينمائي".

"إلا أن لفظ السينما السياسية غالبا ما يطلق على السينما التي تتخذ، أو تتبنى موقفا اجتماعيا وسياسيا ثوريا يناهض التخلف والاستخدام الاستغلالي للسلطة. ويناهض أمتها بحرية الإنسان وكرامته ومشاعره"..

وفي نفس العدد نشر سامي السلاموني دراسة طويلة عن السينما في مصر، قال فيها: أن السياسة كمضمون وكوسيلة تناول كانت موجودة دائما في السينما العالمية منذ ظهور هذا الاختراع المجيد في نهاية القرن الماضي. ليس فقط في الأفلام التي كانت تناقش قضايا سياسية في هذا البلد أو ذاك، ومن مختلف وجهات النظر المسرفة في الرجعية أو في الثورية إلى درجة الدعوة للفوضوية أو التحريضية كما في الأفلام التي قد لا يخطر بالنا أن لها علاقة بالسياسة.

وقد كان هناك الكثير من الآراء ووجهات النظر حول المفهوم، يمكن الرجوع إليها وذكرها. من الواضح أن المفهوم غير محدود، وأن التغيرات في الأنظمة السياسية والاجتماعية قد جعلت المفهوم مرنا ومتغيرا، فمثلا هل يمكن اعتبار فيلم "الإرهابي" سياسيا؟ خاصة أن الطرف الذي يجابهه الفيلم يتغير، فهو ليس نظاما سياسيا معتمدا، ولكنه كيان يهدد الشعب بشكل عام. في فترة وجدت السينما والحاكم نفسيها في نفس المسار يتعرضان لنفس الخطر، فالشعب هو الذي يقتل بوابل القنابل المفخخة، وليس فقط رجال الشرطة والسياسة. والقهر هنا يأتي من المحكوم، وليس من الحاكم أو السلطة السياسية.

إذن فقد تغيرت المفاهيم بما يجعل من الصعب صياغة تعريف ثابت ومحدد، ولكننا نتوقف مرة أخرى عند المفردة التي ذكرناها أن السينما السياسية هي مجابهة في المقام الأول، مجابهة بين السينمائيين ضد سلطة أكبر وأقوى تملك القدرة على السحق والردع، وفي المجابهة هناك محاولة لرد الطرف الأساسي صاحب السلطة عن جبروته، وإساءة استخدام السلطة، وحسب التغييرات الحديثة في بناء المجتمع والأيديولوجيات، فلم تعد المجابهة مع الحاكم، بل أن المجتمع نفسه صارت فيه عناصر جماعية بدأت السينما في مجابهتها، مثل التيارات المتطرفة أو المتطرفين الذين يفرضون سلطانهم الخاص عن طريق تفخيخ القنابل، أو اللجوء إلى التقاضي وما إليه، وبالتالي فإن فيلما من طراز "طيور الظلام" هو سياسي من الطراز الأول، ليس فقط لأنه سيكشف فساد بعض الوزراء، وبعض البرلمانيين، وأيضا المفاوضات السياسية بين الدينيين

والسياسيين، بأن يترك أحد الطرفين للآخر مكاسب مقابل أن يقوم الطرف الآخر بمساندة الأول في تحقيق مكاسب سياسية، مثل وقوف الدينيين إلى جوار الوزير في حملته الانتخابية مقابل أن يترك لهم مساحة من العمل في مجال آخر.

إذن.. ما كان يرتبط بتعريف الفيلم السياسي في منتصف الستينات، أبان ازدهار الحديث عن هذا النوع من السينما، صار الآن مختلفا تماما. ليس فقط بالنسبة للفيلم العربي أو المصري وإنما فيما يتعلق بالسينما الأمريكية والفرنسية والإيطالية، فعلى سبيل المثال لم يعد الإيطاليون أنفسهم يقدمون أفلاما سياسية بنفس القوة والتدفق الذي عرفناه في الستينات والسبعينات، وبدا مخرجون فرنسيون عرفوا بأفلامهم السياسية مثل كوستا جافراس، وإيف بواسيه أنهم لم يعودوا يجدون موضوعات ساخنة في العالم مثلما كان يحدث سابقا، خاصة إبان ازدهار الديكتاتورية، أو مع زيادة القلاقل السياسية، مثلما حدث في اليونان، أو عقب مقتل بن بركة، بالإضافة إلى ما حدث في أمريكا اللاتينية.

إذن؛ فازدهار السينما السياسية مرتبط في المقام الأول بازدهار الدكتاتورية ومواقفها المتعسفة، بما يستلزم الوقوف ضدها، ولم يعد الديكتاتور فقط حاكما أو مجموعة حكام، بل في بعض البلدان بسيادة الديمقراطية؛ فهناك بعض البلاد الديمقراطية تمارس فيها التكوينات الحزبية، أو السياسية قهرا اجتماعيا وسياسيا ملحوظا، ويبدو الحاكم أكثر ضعفا من مناصبه.

ولأن العالم يتحرك بشكل مرن، والمفاهيم تغيرت في كل الدنيا، صار المصطلح نفسه مرنا، وما يمكن أن نورده اليوم قد يتغير بعد عامين على الأكثر، بدليل أن ما ذكره سامي السلاموني في تنبؤاته عن مستقبل السينما السياسية قد خاب تماما، حيث تنبأ بأن:

"هناك بعض المشاكل الرئيسية لن تسمح في رأيي بظهور هذه السينما في المستقبل القريب على الأقل، ألخصها هنا: غياب حركة سياسية للجماهير – تخلف وعي السينمائي المصري – وضعية جمهور السينما – الرقابة".

فلا شك أن وعي السينمائي المصري قد زاد بشكل غير متوقع، بالإضافة إلى أن الرقابة أباحت الكثير من الأفلام السياسية دون أي مشاكل، خاصة في التسعينيات، مثلما حدث قبل ذلك بثلاثين عاما مثلا.

الفصل الثاني

لاشين

إنه بالفعل فيلم جريء ومباشر بالرغم ما قيل عن تأجيل عرضه وتغيير نهايته؛ فالسلطان في هذا الفيلم رجل تستوجب الثورة عليه، وهو يعيش بعيدا عن مشاكل شعبه، رغم المجاهات والقلاقل السياسية والدسائس التي تحيط بالقصر من كل الأنحاء. ووسط هذا،

فإن الهم الأكبر لهذا السلطان هو إخضاع الفتاة كليمه (نادية ناجي) لهواه، رغم أنها سبية قام قائد قواته لاشين (حسن عزت) بإحضارها إليه، لكن لأنها امرأة ذات كبرياء خاص جدا، فإنها لم تخضع قلبها للسلطان، وإن كانت ترى أن من حقه أن يمتلك جسدها.

السلطان هنا لا يستحق المنصب، هذا ما يود الفيلم أن يؤكده، والمتاعب الأولى لديه هي إخضاع قلب كليمه له، لكن هذا لا يمنع أن نصف أحداث الفيلم تدور بين عامة الشعب الجوعان بحثا عن الغذاء المتوفر في المدينة.. وهم ليس لهم أية مطالب أكثر من ملء بطونهم الجوعانة وأن الكثيرين منهم قاموا بالهجوم على واحد منهم أوقعت الأقدار بين يديه بلحة واحدة.

الفيلم هو "لاشين" أخرجه فريتز كرامب – مخرج فيلم وداد – عن مسرحية كتبها المؤلف الألماني هيتريش فون ماين، وهو اسم غير موجود في أي من موسوعات الأدب الألماني لعدة أسباب أهمها أن الموضوع عن العلاقة بين السلطة الطاغية والشعب الجوعان وسلطان لاه في حياته لديه من نساء الحريم كثيرات لكنه يتوقف عند واحدة رفضت الامتثال له.

ويشير الفيلم إلى أن أحداثه تدور في القرن الثاني عشر، أي الذي يبدأ عام **1100**، هناك مغالطة تاريخية فيه بأن المغول على وشك الاقتراب من مصر، ولم يحدث هذا إلا في منتصف القرن الثالث عشر، أي بعد عام **1258** ميلادية.

هو إذن فيلم سياسي في المقام الأول، رغم صبغته التاريخية، ويمكن لأحداثه أن تتكرر في عصر طغيان، سواء في الماضي أو الحاضر أو المستقبل.

يبدأ الفيلم بلحظة انتصار كبرى لمصر، حين يعود القائد لاشين على رأس جيوشه المنتصرة، فالناس في الشوارع سعيدة بما حققه لاشين من انتصار، ورايات النصر في كل مكان، وتبدو الزينات كأنها لا تعكس حالة الناس الاقتصادية، فرغم أن البعض قد علق الرايات المصنوعة من الحرير، فإن بائعا يردد بأن "الحرير غالي"، ثم يظهر باتاني كي يعلن إنذاره، "يا عالم، امسكوا أيديكم، فتحوا عينيكم، أنا بحذركم، المطر مش حيترل عند النبع، الأرض حتجف والزرع حيموت، أنا كنت هناك عند النبع،

امسكوا أيديكم".. وحسب الإنذار، يبدأ الناس في التراجع عن الاحتفال، وسرعان ما يتم استدعاء باتاني إلى قصر السلطان في نفس اللحظات التي تعود فيها القوات منتصرة تغني أناشيد الانتصار.

إذن هناك حالتان أصابتا الوطن: الأولى الجيوش العائدة، وكلمات المنادي: "هذا جزاء اللي يخدع الشعب. هذه رأس باتاني الخائن" إذن فقد تم قطع رأس باتاني تبعا لأمر السلطان. ويردد أحد أفراد الشعب همسا: "والله هو اللي يستحق" مشيرا بالطبع إلى السلطان.

إذن فمهما قطع من الفيلم، ومهما تغيرت الأحداث، فإن السلطان في الفيلم هو الذي وراء أحداث الطغيان، بدءا من قطع رقبة باتاني.

ولاشين قائد الجيش – كما يرى الفيلم – هو صديق مقرب للسلطان بالإضافة إلى منصبه، وهو شاب أنيق شجاع حلو الحديث، لكن كنجر (فؤاد الرشيدي) يقول: "كل واحد ممكن يكون بطل إذا شمله عطف السلطان". فقد جاء لاشين له بأمراء الأعداء سبايا بالإضافة إلى الحسناء كليمه التي جاء بها لاشين هدية من أجل الحاكم.. وما إن تقع عينا السلطان على كليمه حتى يضعها في الحريم.

ومنذ اللحظة الأولى تبدأ المؤامرة المنتظرة، فهناك كنجر ومساعده بواى (محمود السباع) الذي يردد أن وظيفة لاشين الجديدة هي استحضار نساء للسلطان.

السلطان، إذن يعيش منفصلا عن رعاياه، ونحن لم نعرف أي شيء عن المقابلة التي تمت بين باتاني والحاكم، لكن الفيلم يشرح بالتفصيل وقائع دخول كليمه إلى حريم السلطان.. وفي لقاء لاشين والسلطان نعرف أن القائد العسكري الذي طهر الحدود من الخصوم يخبر الحاكم أن المغول قادمون.. ووسط أحداث مفجعة تنتظر البلاد، فإن حوارا حميما يدور بين لاشين والسلطان، فالأول ترك حريمه وليست لديه أي مشاعر نحو أي منهن، أما السلطان فهو رجل شبق نهم لأجسادهن.

السلطان مثل لاشين، يحتفظ في قصره بعشرات البنات الجميلات، لكن تحولا يصيب لاشين بسبب أنه لم يجد بعد المرأة التي تفهمه. فالأمر المهم لدى السلطان هنا هو الحريم ومحاولة جذب اهتمام كليمه إليه؛ فهو يردد على طريقة العاشقين السذج: "أنا قوام حبيتك، بقك اللي زي الشهد، جسمك الجميل" وكليمه تحاول أن تعلم السلطان أصول التعامل مع النساء، فهي لا تود أن تكون مجرد امرأة من بين مئات الحريم بل هي تود من يحبها، وعندما يحاول التقرب إليها تردد: "أنا بأكرهك". وهي تصرخ في وجهه وتردد: "أفضل الموت على أن أكون ملكا لك". لكن السلطان المصدوم في الهدية لا يشعر بالمرة بأي فرحة مماثلة للانتصار الحادث، ولا بصدمة لأن المغول قادمون.

لكن الصور المتناقضة في الفيلم، تتمثل في الطعام اللذيذ الزائد عن الحد في بيت لاشين نفسه، ثم الجوع الشديد الذي يستبد بالشعب الذي سيزحف من الريف. وأيضا مؤامرات كنجر للوقيعة بين السلطان

ولاشين: إذا فوجئ الشعب بالمجاعة التي قال عنها باتاني، فسوف يحدث الصدام. وتبدو قسوة المؤامرة أن المتآمرين الذين ينتظرون المجاعة، يعلنون فيما بينهم عن أهمية الاقتصاد، بينما يردد واحد: "سيبوا الشعب يعمل الاحتفالات زي ما هو عايز".

وما تلبث المجاعة أن تأتي، وتجف مجاري المياه، ويرحل الفلاحون تحت قيادة يوسف (أحمد البيه) الذي يردد: "السلطان مش حيخلصه أننا نموت، والمدينة فيها الميه". وفي القصر يتحدث كنجر بأنه من الواجب معاملة الجماهير الثائرة بالعنف لقهر الثورة، أما لاشين فيردد: أن الشعب المتألم ينتظر من مولاه أن يشمله بعطفه، وذلك حتى لا تحدث الثورة.. والسلطان هنا يستمع إلى رأي الأطراف كلها، ثم يأمر أن يخرج لاشين لتهدئة الشعب، وأن يقوم كنجر بإخراج الأطعمة للناس، وإرسال الحمام الزاجل إلى الأقاليم لإرسال ما لديهم من مؤونة زائدة.

إذن فالسلطان هنا عادل، يستمع إلى استشارات رجاله، ويختار الأنسب منها، أما أفراد الشعب نفسه فليسوا ثائرين، ويبدو هذا فيما يردده يوسف للناس: "إحنا مش جايين نسرق أو نستعمل القوة. إحنا جايين نسألهم العطف علينا، عشان ما نخوفهمش منا".. يقصد سكان القصر.

ورغم حكمة السلطان البادية، ورغم القلاقل داخل القصر، وإرسال القوات لمواجهة الثورة، فإن السلطان لا يفكر سوى في شيء

واحد هو استعطاف كليمه، مبديا إعجابه بموقفها، وكأنه لا يكاد يعرف ماذا يدور خارج القصر..

وهناك مشهد مهم للغاية يدور بين الفقراء الجياع، فأحد الرجعيين يشير أن الغضب من السماء سببه عدم إلقاء ضحية في النهر – عروس النيل – أما يوسف فإنه يرى أن الغضب من الله نفسه: "عار عليكم يا مسلمين، مش الضحية اللي وقفت فيضان النهر، دا غضب ربنا عليكم.. هو الجوع خلاكم تكفروا بنعمة ربنا".

وتحاول كليمه أن تلعب دورا وطنيا وسياسيا حين تعلن أنها مستعدة أن تقدم نفسها كضحية. ويتحدث لاشين إلى يوسف الفلاح ورجاله بأن السلطان هو الذي أمر بتوزيع الأكل: "السلطان عارف أن الشعب بيحبه وإن اللي دفعه لكده هو الجوع".

إذن فالمتآمرون الذين يحاول الفيلم إدانتهم يستغلون الظروف الصعبة للإيقاع بين السلطان ولاشين، وهم ليسوا ثوارا بل هم متآمرون في المقام الأول، أي أن هناك فرقا واضحا بين الثوار والمتآمرين في الفيلم. فالجياع لم يمارسوا الثورة، لكنهم يحتاجون إلى ملء بطونهم وضرب الجوع في مقتل.

ويعطي الفيلم للمتآمرين مساحة واسعة، فنرى كيف استطاع كيشار إقناع السلطان بإرسال كليمه للبقاء بضعة أيام ضمن حريم لاشين الذي لا يميل بالمرة إلى الحريم. لكن.. ترى أي سلطان هذا الذي يفرغ

كل وقته واهتمامه لموضوع نسائي، في وقت تمتلئ فيه قصوره بالحريم بينما تمتلئ حواري المدينة بالقلاقل والجوعى؟.

والسلطان الذي يكرس كل تفكيره في كليمه، سرعان ما يقتنع بما يقوله كنجر: "مولاي.. حال البلد دلوقتي أحسن، والبلد كلها خيرات" دون أن يحاول التأكد من حالة الناس من مصدر موثوق فيه، وقد حاول الفيلم أن يكشف حالة الناس، وما وصلوا إليه من جوع، حين طاردوا رجلا عجوزا تمكن من العثور على بلحة، ويحاول يوسف استخدام النص القرآني لتهدئة مشاعر الناس:

"إنما المؤمنون أخوة فأصلحوا بين أخويكم".

صحيح أن قصة الحب التي تولدت بين لاشين وكليمه قد سادت العلاقات، لكن السياسة ملأت أحداث الفيلم، ففي مشهد القائد العسكري وكليمه حيث يسعى كل منهما أن يبوح للآخر بمكنون مشاعره، فإن لاشين يتحدث بكثير من الحسرة عن أحوال الناس:

"يا ريت كل الناس متمتعين بالنوم ومرتاحين الضمير، لكن في الواقع أن كثير منهم محرومين من النعيم ده، والبلد في الحالة دي، يا ريت أبواب السما تنفتح لي وأشوف الغيب"

وفي هذا المشهد الليلي، يتقارب الاثنان، ويفتح كل منهما قلبه للآخر، حيث تردد: "عواطفي وإحساسي ملكي، أوهبهم بإرادتي".. إذن هذا يمتزج الخاص بالعام، ولاشين الذي يهتم في المقام الأول بنبض الناس،

يتجه إلى الخاص بعد أن تتفتح مسام القلب من أجل المرأة التي قدمها يوما إلى السلطان كهدية من أحد الحكام.

ولاشين يردد دوما عبارات سياسية وطنية، حين يواجه حليم أحد جنود السلطان، والفلاحين، فيردد لاشين: "الناس دول مننا، ومش لازم نهاجمهم". ويبدو أن لاشين قريب للغاية من الناس، يرمز إلى العدل والقوة والشجاعة. ومن المهم الإشارة إلى أن الفيلم يتميز بتصوير حركة قوية للمجاميع، وهي تزحف إلى المدينة، ثم وأبناء الشعب متراكمين في الشوارع يتألمون من شدة الجوع.

ولاشين يجد نفسه مؤرقا بين عواطفه الجديدة وواجبه الاجتماعي والسياسي، فهو لا يريد أن يقابل إخلاص السلطان بخيانة الأمانة، وهو يضغط على عواطفه من أجل إعادة كليمه إلى السلطان، ويردد لها حين يعيدها إلى السلطان: "لازم تتشجعي، وتفهمي أن الموقف ده صعب علي، بعد أن كانت مشاعري اندفنت من زمان".

ويكشف الفيلم عن التحول الذي حدث للاشين، وذلك من خلال ثلاثة لقاءات فقط تمت بين لاشين وكليمه، فهي تجد أن روحها تقاربت معه، وهو بعد أن ولدت في داخله مشاعر الحب فإن الواجب والصداقة تجاه السلطان يجعلانه يتغلب على نبض الحب الذي توغل في داخله، ودائما ما يكن لاشين مشاعر الحب والمودة للسلطان ويحاول إرضاءه. أما كنجر فإنه يسعى للتخلص من السلطان، ويرسم خططه للقضاء على كافة خصومه.

إذن.. فنحن أمام مواجهة سياسية من كافة الأطراف، ونحن في هذا الفيلم الأوحد في السينما المصرية الذي يقف فيه الشعب بأكمله متكاتفا ضد قوى أخرى وليس لدى هذا الشعب أي وعي سياسي أو مطالب سوى أن يأكل، وكنجر يستغل هذا الموقف الجماعي من كل الشعب فيزيد من مواقفه من أجل إنجاح المؤامرة، فيمتنع عن تنفيذ أمر السلطان بصرف الغذاء للشعب الجوعان.

أما الطرف الثاني فهو حاشية السلطان، على رأسهم كنجر الذي يسعى في البداية للإيقاع بين لاشين والحاكم، على أمل التخلص من لاشين وإبعاده عن الحكم، أو تقليل مساحة الصداقة بينهما، لكن كنجر لم يكن يحلم بأن يكون الحاكم أو أن يستولي على السلطة.

ويمعن الفيلم في الوقوف عند المؤامرة التي يمثلها الطرف الثاني. أما الطرف الثالث فيمثله لاشين وحده الذي عاد مظفرا من حرب انتصر فيها على خصوم السلطان عند الحدود وجعلها آمنة، لكنه في نفس الوقت ينتظر وصول عدو خارجي قوي فإذا به أمام عدو داخلي يتمثل في عدة أطراف منها السلطان نفسه ورجاله الذين يتآمرون لمصلحتهم ويعملون على إدخال المغول إلى البلاد، ومنهم قصة الحب التي تتولد بسرعة تعرقله عن مسيرته، وتكون أداة وبرهانا لإسقاطه.

وتبدو بداية المواجهة بين السلطان وصديقه لاشين من خلال مباراة الشطرنج بين الطرفين؛ فقد وشي كيشار إلى السلطان بأن هناك شيئا ما بين لاشين وكليمه.. وطوال المباراة يحاول السلطان أن يفوز في

اللعب، فيخسر مثلما هو خاسر في كسب قلب الفتاة، وتحدث المواجهة الأولى فيخبره أنه يعرف بأمر اللقاء الذي تم بينه وبين كليمه ويسأله: اقسم أنك لا تحبها.. ويرفض لاشين، كي يؤكد الفيلم أنه نبيل غير قادر على القسم الكاذب، حتى ولو من أجل إنقاذ الدولة.. ويردد لاشين مقولته قبل أن يزج به إلى الزنزانة بتمرد واضح غير مسبوق للسلطان:

"أنا مش خايف من الموت، العدو على الحدود، والشعب جوعان، والطعام لم يوزع عليه".

والغريب أن خصومة حقيقية سرعان ما تتولد بين "لاشين" و"السلطان" ويردد الأول: "أنا حذرتك وأنت الملوم"، ويبدو هنا السلطان ضعيفا غير حصيف، وتبدو علاقة الحب كأنها أعمته عن أن يكون منطقيا.. فسرعان ما يساق لاشين إلى السجن، وسرعان أيضا ما تتولد شبه حرب أهلية بين الجنود فهناك مواجهة بين جنود السلطان – الحرس الملكي – وبين جنود لاشين حيث يقف حليم (حسين كمال) قائد جنود لاشين ضد رجال السلطان، ويردد حليم: "لو صحيح قبضوا على لاشين ما فيش أي قوة تقف قدامي" ..

وكما بدا لاشين نبيلا، وصادقا ألا يعترف بأنه يحب الفتاة، فإن كليمه تقرر أن تقوم بإنقاذ لاشين، وحين تذهب لمقابلة السلطان وتضطر إلى الكذب وتقول بأن لاشين لم يمس شغاف قلبها.

وفي الفيلم عدة مستويات من التآمر السياسي، فكنجر يقرر أن يدس من رجاله وسط الشعب من أجل إثارة سخطه، بأن يعلموا الناس بشكل غير مباشر بأمر الخصام بين السلطان ولاشين، وأن هذا الأخير موجود في السجن وذلك من أجل إشعال الثورة لدى الناس.

الفصل الثالث

فاروق.. ملكا

يعكس الإقبال الملحوظ على الكتب المؤلفة عن شخصية الملك فاروق مدى ما كان تتمتع به هذه الشخصية من سحر وجاذبية، ومدى شغف الناس للتعرف على رجل حكم مصر قرابة ستة عشر عاما، وأحيطت حياته بالغموض والحكايات التي تصلح لعشرات الروايات وأيضا لأفلام السينما.

ورغم ذلك فإن فيلما واحدا لم يتم إنتاجه في تاريخ السينما المصرية حول الملك فاروق، وإن كان قد صار شخصية رئيسية في فيلم عن ناهد رشاد، أو حسبما جاء اسم الفيلم "المرأة التي هزت عرش مصر" علما بأن السينما البريطانية قدمت فيلما عن حياة الملك باسم "عبد الله الكبير".

وقبل ثورة يوليو، ظهر الملك فاروق بصوره الرسمية على الشاشة، بالطبع كملك، وقد توقفنا عند هذه الظاهرة في كتاب لنا باسم "السينما الغنائية في مصر" أشرنا فيه إلى مظاهر الحب الشديدة التي كتبها الفنانون للملك سواء في إهداءات أفلامهم إليه، مثلما حدث في أفلام من طراز "ليلى بنت الفقراء"، و"قلبي دليلي"، وأيضا في أغنيات بعض الأفلام، مثلما غنت ليلى مراد لراعي الفنون في فيلم "الماضي المجهول"

وذلك عندما شدت بأغنية الفن، والمشهور أن محمد عبد الوهاب هو الذي غناها.

وفي هذه الأفلام لم تظهر صورة الملك فاروق، لكن مشهدا كاملا عن الأسرة العلوية ظهر في اسكتش غنائي أدته أسمهان على المسرح في فيلم "غرام وانتقام" وظهرت في خلفية الغناء أمجاد كل من إسماعيل، ومحمد علي، والملك فؤاد، ثم الملك فاروق الذي رأيناه يركب عربته الملكية، بدا شابا وسيما بملابس بيضاء، ثم يدخل العربة ويشير إلى شعبه وقد أحاطه أفراده بهتافات ومحبة.

في أفلام عديدة تم إنتاجها في هذه السنوات، كانت صورة الملك فاروق تبدو بارزة في الأماكن العامة، وأيضا في المحاكم، مما يعكس مكانته في قلوب الناس، مثلما حدث في فيلم "غزل البنات" و"الأسطى حسن" هذه الصور التي تم كشطها من على الشاشة بعد قيام الثورة، كمحاولة لطمس أثره تماما.. ولا تزال هذه الظاهرة موجودة حتى الآن في الأفلام التي تنتمي لتلك الحقبة، وظهرت فيها صورة الملك فاروق..

لكن شكل الصورة كان لابد من أن يتغير بعد قيام الثورة، وكان لابد من إظهار الملك شخصا فاسدا، وذلك حتى يتسنى مهاجمة عصره، ولعل الصورة الشهيرة التي قيل أنها تسجيلية يبدو فيها الملك فاروق واقفا في ميناء الإسكندرية، مرتديا زي البحرية الأبيض، وهو يقوم بأداء التحية العسكرية، قبل أن يغادر البلاد في **26** يوليو **1952**. هذه الصورة

صارت تستخدم في الأفلام التسجيلية، وأفلام عن الثورة، ورحيل الملك، وهي كلها أفلام ذات صبغة سياسية.

ومن الواضح أن الحديث عن الملك في هذه الأفلام كان بمثابة الحديث عن الغائب، وليس عن التفسير، فلم يكن مسموحا على ما يبدو، أن يظهر الملك بوجهه، حتى وإن كان ذلك نوعا من التمثيل، ولعل صورة ظهر الملك في فيلم "الله معنا" تعكس ذلك، والتفسير هو أن المودة القديمة التي يكنها الناس لفاروق، كان يمكنها أن تتأجج برؤية وجهه الذي كم هتف الناس باسمه.. وكنوا له مشاعر خاصة..

لذا فإن الأفلام التي تؤرخ للثورة، تتحدث عن الملك كشخصية غائبة فاسدة، وقد صورت هذه الأفلام رموزا آخرين ينتمون للعصر مثل رؤساء الوزراء، أو وزراء، أو كبير الياوران، أو أشخاص مقربين من الملك، لكن إلا الملك نفسه.

وقد بدا ذلك واضحا في فيلم غير سياسي، كان على شخصية الملك فاروق أن تكون شخصية رئيسية تماما، وهو "قصة حبي" لهنري بركات **1955**، حيث يتناول الفيلم قصة حب حقيقية عاشها المطرب فريد الأطرش مع ناريمان (الملكة ناريمان فيما بعد) وهي المرأة التي اختارها فاروق لتصير زوجته.

وقد كان عنوان الفيلم واضحا في أنها قصة حب فريد الأطرش، ولذا فقد جاء في عناوين الفيلم أن الفكرة من تأليفه. والفتاة التي أحبها

المطرب هنا، هي أساسا من المعجبات به، وفي اللقاء الأول بينهما يسمع المطرب من بعض البنات سخرية حول كلمات بعض أغنياته. إلا أن الفتاة هي الوحيدة التي ترى في هذه الأغنيات مشاعر حساسة ورقيقة. وبدون أن تعلم فإن المطرب يكون واقفا في مكان قريب، ويحدث له، التلاقي ثم يتنامى الحب بينهما.. ويخرج الأصدقاء معا في نزهة ليلية إلى القناطر، وفي رحلة ثنائية بين المطرب وحبيبته يجدان نفسيهما قريبين من استراحة الملك.

والفيلم الذي تم عرضه عام **1955**، لم يصور القصر شخصا بالمرة، ولم يشر بأي حال إلى اسم الملك، ولكننا نعرف من الحوار أنهما يتحدثان عن أشخاص في مركز عال، مرموق اجتماعيا، وتردد الفتاة أنه لا أحد يمكنه أن يصل إلى هذا المكان إلا إذا كان في "العلالي". ودائما ما يتكلم الاثنان عن الملك بصيغة الغائب الحاضر "هو" إلى أن يحضر هذا الشخص الذي في "العلالي" حفلا للمطرب، ويشاهد الفتاة مع أسرتها، فتجذب انتباهه، ثم يطلبها للزواج من أهلها.

ويظهر الملك في مشهد الأوبرا بهيئته المعروفة، ولكن في لقطة بعيدة، يمكن التأكد من أن ملامحه العامة هي ملامح فاروق، وعندما يطلب يد الفتاة من أهلها، فالأب لا يملك أن يرفض، ليس فقط لمكانته "هو" ولكن لأنه لا يملك قط أن يقول لا.. في نفس الوقت فإن نسبا ملكيا سوى يحدث في محيط الأسرة. ويكون هم الأسرة ليس هو الرفض،

بل التخفيف عن المطرب الذي سيصدم، ويصاب بأول أزمة قلبية في حياته، وعلى الفتاة أن تخفي أحزانها، وأن تقبل هذه الزيجة.

وفي مشهد الزفاف، تعمد المخرج أن يجلس "هو" وراء كرسي فوتيه ملكي ضخم، دون أن يظهر منه سوى يده التي تمسك السيجار، ويقف المطرب أمامه ليغني له ولعروسه.

"قدام عينيّ وبعيد عليّ   مقسوم لغيري وهو ليا"

والأغنية حزينة قد لا تناسب حفل زفاف ملكي، لكنها تناسب حالة المطرب الحزينة الذي فقد حبيبته، وانتابته أزمة قلبية، وفي نهاية الفيلم فإن لقاءً علي النيل يجمع بين الاثنين، تتحدث فيه الملكة – الحبيبة السابقة – حول ضرورة أن ينساها، وأن يعيش حياته، وأنها هناك في القصر تعيش أيضا حياتها، لكنها لم تنس أيامها الجميلة. وقد تعمد الفيلم إخفاء هوية الملك، حتى لا يكون زواجه من ناريمان، أو بطلة الفيلم بمثابة هجوم سياسي علي حقبة زمنية، ونحن في الأساس أمام فيلم عاطفي، لذا خلا الفيلم من أي هجوم على شخصية الملك وبدا أن صانع الفيلم، وخاصة الأطرش، كانوا يكنون مشاعر الحب للملك. فلم يودوا السير في ركاب الهجوم.

ونحن هنا لسنا بالمرة أمام فيلم سياسي، ولكن السياسة موجودة فيه، فالذين عاشوا تلك الحقبة يعرفون تفصيلاتها، والجانب السياسي، والعاطفي فيها.

أما الفيلم الذي ظهرت فيه شخصية الملك فاروق بأكبر قدر من الظهور، فهو من إنتاج **1995**، أي بعد قيام الثورة بثلاثة وأربعين سنة، والفيلم مأخوذ عن كتاب بعنوان "امرأة هزت عرش مصر" لرشاد كامل، نشره أولا في مجلة صباح الخير، ثم في كتاب. والفيلم ليس عن الملك فاروق بقدر ما هو عن امرأة لعبت دورا في السياسة المصرية قبل الثورة هي هند رشاد (أسماها الفيلم نهى رشدي) التي كانت كبيرة الوصيفات في القصر الملكي، وهي كما جاء في الحلقات المسلسلة عن مأساة نازلي، التي نشرت في مجلة "الموعد" لأكثر من ستين حلقة، أنها:

"كانت مقربة جدا من الملك فاروق، بحيث أنها عندما أجرت عملية جراحية في نفس المستشفى الذي أجرت فيه نازلي عملية الكلى في أميركا، كان الملك فاروق يتحدث معها يوميا، وذلك ليطمئن بنفسه على صحتها. ويومها لم يكن يتحدث مع والدته أو يسأل عن صحتها. رغم أنه كان يعرف أنها تقيم في نفس المستشفى، بل أن جناحها كان ملاصقا لجناح ناهد رشاد"..

وتذكر الملكة نازلي أيضا أن عددا من الممرضات كن يأتين إلى حجرتها ليقلن لها أن ابنها الملك فاروق كان يتحدث منذ دقائق مع السيدة ناهد رشاد، ويستغربن لأنه لم يتحدث معها هي أو يطلبها، فتؤكد لهن أنه لم يفعل ذلك لكي لا يتعبها".

وجاء أيضا في الحلقة أن من مأساة نازلي، أن ناهد هي الوحيدة التي لم تكن تخشى سطوة فاروق. الوحيدة التي كانت تصارحه برأيها في

كل شيء، ولكن بشيء من الدبلوماسية والتهذيب.. كانت تقول له في بعض الأحيان:

- يجب يا مولانا أن تعطي شيئا من وقتك للحكم. أن تقابل رئيس الوزراء والوزراء، وترى ماذا يفعلون.. إنهم يحكمون باسمك..

وكانت في أحيان أخرى تقول له:

- يجب أن يُصان القصر الملكي تماما. لا يجب أن تقام فيه سهرات من نوع لا يليق بالملك والأميرات.

ثم حينما بدأت مناشير الضباط الأحرار تدخل إلى القصر، كانت ناهد رشاد تدق أمام الملك أجراس الخطر باستمرار.. كانت تقول له:

- يجب أن تأخذ حذرك يا مولانا..

وتقول الحلقات أنه "بدأ المقربون منها يعرفون أنها ضاقت ذرعا بوظيفتها في السراي بعد أن أصبحت هدفا مكشوفا لكل شيء: للفساد، وللدسائس الكثيرة من قبل المحيطين بالملك. ومن أولئك الذين لم يكن يعجبهم حديثها عن الفساد والمفسدين، ولم يتعظوا من مخاوفها ومن تحليلاتها لخطورة ما يقوم به الضباط الأحرار الذين استطاعوا أن يدخلوا مناشيرهم إلى قلب السراي.

"ولأن ناهد رشاد يأست، فقد قدمت استقالتها.. حدث ذلك يوم **4** مايو **1952** قبل الثورة بعدة أشهر، ثلاثة شهور على وجه

التحديد. "وأرسل إليها الملك فاروق لكي يقنعها بضرورة سحب هذه الاستقالة لأن القصر الملكي لا يستغنى عنها.. ولكن ناهد رشاد أصرت على الاستقالة"..

وفي مكان آخر من الحلقات جاء:

"والواقع أن الكثير من أفراد الحاشية، كانوا يتوقعون استقالتها أو لنقل: يتمنوها، ويرحبون بها، لأنهم يعرفون أن استقالة ناهد ستجعلهم يتنفسون الصعداء، وابتعادها عن القصر الملكي سيتيح لهم أن يأخذوا حريتهم. لأن ناهد لم تكف يوما عن انتقاد تصرفات الملك فاروق وأفراد حاشيته. وكانت تفعل ذلك علنا. بوجوده ووجودهم معه، بل أن مشادة حامية جدا قامت بينها وبين أحد أفراد الحاشية. وهو إلياس اندرواس باشا الذي كان يقوم بدور سمسار للملك فاروق عند أصحاب رؤوس الأموال".

وقد اقتبسنا كل هذا الجزء المكتوب حول ناهد رشاد للتأكيد على مكانتها، والحقيقة بين أيدينا الكثير حول هذه الشخصية، لكن من المهم أن نؤكد أن الفيلم لم يكن عن الملك فاروق، بل عن نهى رشدي، أو ناهد رشاد، وهو محاولة للتأكيد على حكاية خلية النحل في السينما التي تقوم ببطولتها نادية الجندي، والمقصود بها أن ملكة النحل تحاط دائما بالذكور الذين يتساقطون كلما طارت وارتفعت، أما هي فتبقى. حدث هذا غالبا في أفلامها الأخيرة، ومنها "شهد الملكة" للمخرج الراحل

حسام الدين مصطفى، و"الجاسوسة حكمت فهمي" لنفس المخرج **1993**، ثم "امرأة هزت عرش مصر" لنادر جلال..

وفي الفيلمين الأخيرين، اختارت نادية الجندي، وكاتب السيناريو بشير الديك أن يقوما بصبغ دور وطني على كل من حكمت فهمي، وهي راقصة كانت على صلة صداقة مع كل من أنور السادات، وعزيز المصري، كما رأينا الدور الوطني لناهد رشاد التي جاء في نهاية الحلقة "**51**" التي سبق ذكرها أنها بعد استقالتها قالت للملك بأعلى صوتها: "مولاي.. لم أعد أحتمل، سوف أخرج من هنا، ولن أضع قدمي بعد ذلك في أي مكان أنت فيه"

"وغادرت ناهد عوامة "المحروسة" التي كانت ترسو على الشاطئ، وعادت إلى منزلها، لكي تكتب على الفور استقالتها. وبقيت الاستقالة معلقة، حتى قامت الثورة، ولكن ناهد كانت سعيدة فقد ابتعدت عن القصر تماما في الأسابيع الأخيرة قبل أن تقوم الثورة، وقضت هذه الفترة لا تخرج من البيت تهتم بزوجها وأولادها، وجعلتها هذه الفترة تقتنع أكثر بأنها كانت على حق وزادتها تصميما على التمسك بالاستقالة. وعندما أرسلت ناهد برقية التهنئة إلى اللواء محمد نجيب سألها الكثيرون:

- لكن.. كيف أقدمت على تقديم استقالتك في عهد الطاغية؟ ثم لماذا لم تعلني عن هذه الاستقالة كي تخرس الألسنة التي كانت تتناولك في ذلك الوقت؟

أجابت :

- لأنني ضحيت بكل شيء لكي أفوز بحريتي وراحة ضميري".

إذن.. فحسب المنشور في مجلة "الموعد" فإن ناهد رشاد كانت بطلة قومية، وهو المنظور الذي وقف عنده رشاد كامل في كتابه، كما أنه المنظور الذي وقف عنده كاتب السيناريو بشير الديك. وفي الحديث الذي أجراه مجدي الطيب مع المخرج نادر جلال في مجلة "فن" حول فيلم يجمل عصر الملكية والنيل بشكل ما من الثورة، رد المخرج:

"لا ننفي عن العهد الملكي قمم الفساد والمحسوبية والخيانة، وهي الأفكار التي تربينا عليها ونحن جيل الثورة، عن العهد البائد. لكننا نقول في الوقت نفسه أن العهد لم يكن فاسدا على الدوام، بدليل أنه في فترة كان فاروق حبيب الشعب المصري والجيش معا، ولكن ظروفا اجتمعت عليه مثل طلاقه من فريدة حبيبة الشعب، ثم هروب نازلي، وهزيمة فلسطين والأسلحة الفاسدة.. كشفت عن أوجه كثيرة لفساد فاروق وكذلك عهده. وكانت نقطة تحول في العلاقة بينه وبين أبناء الشعب حتى تحول إلى عدو له، نجح في التخلص منه على يد الجيش عام **1952**.

ومن هنا نرى أن فاروق لم يبدأ فاسدا، ولكن الظروف قادته إلى ذلك. وتبقى سيرة حياته صالحة لصنع عمل درامي شديد الثراء والتنوع، خصوصا أن شخصيته تذكرني بـــ "ماكبث" شكسبير الذي كما صعد بقوة سقط وانهار بقوة، والفيلم – كما يبدو من عنوانه – ليس عن الملك

فاروق، ولكن عن المرأة. وهذه المرأة هى رشدي محاطة بالرجال العديدين: زوجها يوسف رشدي، والضابط مصطفى كمال الفوضوي فكرا والمستهتر سلوكا، والذي يرتبط بعلاقات نسائية كثيرة، وأيضا بشخصيات أخرى عديدة منهم أنور السادات، وجمال عبد الناصر، وحيدر باشا وزير الحربية.

ولسنا هنا بصدد تحليل الفيلم، أو الحديث عن ناهد رشاد السينمائية، ولكن عن الصورة التي ظهر بها الملك فاروق في فيلم يحمل الصبغة السياسية في المقام الأول، فالفيلم تدور أحداثه بين عامي **1942** وحتى ثورة يوليو عام **1952** والتي تبدأ بحصار عابدين، والذي أخذ فيه الملك فاروق موقفا يحسب له ضد قوات الاحتلال البريطاني.

وأحداث الفيلم تبدأ من خلال القصر الملكي حيث يجلس الملك فوق كرسي العرش، وقد أحاطت به الحاشية الملكية، ويبدو الحزن على الوجه، والحشرجة في صوته، ونعرف أن قوات الاحتلال قد أرسلت له إنذارا شديدا، ويعلن أنه من أجل الحفاظ على هيبة الدولة فسوف يتمثل لمطالب الإنجليز، ومن هذه المطالب أن يكلف مصطفى النحاس بتشكيل وزارة جديدة.

ويقول كمال رمزي في كتابه "الأفلام المصرية **95**" أنه: "في هذا المشهد الذي أداه الفيشاوي بمهارة يبدو فاروق جريح الكرامة، لا يخلو من نزعة وطنية.. والواضح أن التركيز عليه جاء على حساب بقية رجالات الدولة الذين اختارهم نادر جلال من كومبارس بلا ملامح،

وجوههم جامدة تماما، يتناثرون في الهواء المحلى بنقوش مذهبة كألواح الخشب، يرتدون المعاطف الطويلة والطرابيش قانية الحمرة. ولا يبدو عليهم أي أثر مما يقوله الملك. ومن بينهم يظهر مصطفى النحاس باشا – عدو الملك القوي – بمظهر عجيب بحق، مجرد رجل باهت لا حضور له، يتحرك بملابسه الثقيلة مثل الكرنبة التي بلا حول أو طول".

وقد اختار الفيلم عام **1942**، باعتبار أن الملك في تلك السنة تعرف لأول مرة على الطبيب يوسف رشاد الذي يأتي لعلاج الملك بعد إصابته في حادث تصادم وهو في طريقه إلى القصاصين. هذه الصداقة التي ستقوى بين الرجلين، ليست بسبب مهارة الطبيب في العلاج كما جرى – في الفيلم – بل لأن يوسف متزوج من حسناء مولهة به، هي هند والتي تأتي لمقابلة زوجها في المستشفى العسكري البريطاني، وهناك تقع عينا الملك عليها، فيعجب بها بنفس الطريقة التي حدثت مع ناريمان في فيلم "قصة حبي" مع اختلاف مصير العلاقتين..

لذا فإن الملك يطلب من الطبيب أن يبقى إلى جانبه، ليس بسبب أنه المعالج، وأنه في حاجة إلى المزيد من التطبيب، ولكن لأنه في حاجة إلى المرأة الفاتنة، ومن أجل أن يقربه أكثر منه فإنه يعينه طبيبا خاصا له.. وبالتالي فسوف يأتي مع زوجته للإقامة بالقصر الذي عندما تدخله نهى "ناهد" فإنها تحس أن أبوابه مفتوحة من أجلها.

ويصور الفيلم الملك كشخص يثير الرثاء بصرف النظر عن عشقه للنساء، فهو يحكم بلدا يحكمه الإنجليز، وهو لا يجد في منصبه

سلطانا وقوة مثل أي حاكم؛ لذا فإنه يتمنى لو انتصر الألمان في الحرب العالمية الثانية. كما أنه قليل الخبرة السياسية، وصغير السن، أو كما ردد بعض المحيطين به: "طفل كبير يحب اقتناء الألعاب، ما إن يملكها حتى يزهدها فيلقي بها".

وهذا الملك الضعيف يسعى إلى تقوية مكانته من خلال الأشخاص الأقوياء، ولا يجد في ناهد رشاد امرأة جميلة يمكنها أن تصير عشيقة له، بل أنه يستخدمها في تحضير منصبه، ويتم تعيينها ككبيرة وصيفات القصر، أما زوجها فيصبح المسئول عن تكوين الحرس الحديدي الذي يضم عناصر قوية من بعض ضباط الجيش، والذين مهمتهم حماية الملك. وحسب الفيلم فإن من بين رجال هؤلاء الحرس يوجد أنور السادات، والضابط مصطفي كمال الذي سيصير عشيقا للمرأة والذي سيتردد أنه مؤسس الثورة، وأنه العضو المفكر بين الضباط الأحرار. وأن الباقين هم مجرد أدوات.

ولسنا هنا بصدد المقارنة بين التاريخ الحقيقي، والتاريخ حسبما رأته السينما في هذا الفيلم، ولكن صورة حاكم مصر قبل الثورة أنه كان رجلا ضعيفا من ناحية يمكنه أن يضاجع زوجة طبيبه وأن يستحل جسدها لنفسه بل أنه يصحب هذه العشيقة معه إلى أوروبا كي تعيش معه ليال حمراء فوق اليخت الملكي، وتجد المرأة في زوجها رجلا أصغر حجما من عشيقها، ويتم الطلاق فيما بين الزوجين فيخلو الطريق أمامها كي تصير له زوجة.

الفصل الرابع

فلسطين 1948

اكتسبت الحروب العالمية الإسرائيلية الأربعة صبغة سياسية سواء على المستوى العربي، أو على المستوى المحلي في كل بلد من بلدان الوطن العربي، خاصة دول المواجهة مع إسرائيل. وقد انعكست هذه الصبغة السياسية من خلال قيام ثورات، وتبديل أنظمة حكم،

وسيادة الشعور العام بالنصر أو الهزيمة. وكانت السينما هي الفن الأكثر مباشرة، وهي تعكس هذه الأحداث السياسية الجسيمة التي شهدها العالم العربي.

ولو بدأنا بحرب فلسطين عام **1948** فهي بلا شك الحرب العالمية الأولى ضد إسرائيل، كدولة اغتصبت أرض فلسطين، فصار من كرامة العرب أن يتجمعوا معا في حرب واحدة، وقد منيت الجيوش العربية بهزيمة أولى في أرض المعركة، وولدت المأساة ظلالها السياسية، وكتب المحللون السياسيون خاصة إحسان عبد القدوس أن سبب الهزيمة هي الأسلحة الفاسدة، وقيل أن الضباط الذين رأوا أسباب الهزيمة في فلسطين، كان عليهم أن ينتظروا أربع سنوات لإعلان حركة الجيش،

وصار الحديث عن هزيمة **1948** كأن الأسلحة الفاسدة هي السبب الأساسي له.

وسرعان ما راحت السينما تعزف على الإعلام الموجه للثورة بأن الملك كان وراء صفقة الأسلحة الفاسدة وأن هذه القضية كانت من الأسباب المباشرة لقيام ثورة يوليو. وبدت حرب فلسطين كحدث رئيسي في كافة الأفلام التي تناولت قيام الثورة. أو تلك الحقبة من التاريخ العربي، ومن هذه الأفلام على سبيل المثال "الله معنا" لبدرخان، و"نهر الحب" و"رد قلبي" لعز الدين ذو الفقار، و"الأقدار الدامية" لخيري بشارة وغيرها من الأفلام.

ومن المهم أن نناقش هنا أثر حرب فلسطين سياسيا على النظام السياسي في مصر باعتبار أن الأفلام التي ناقشت قضية فلسطين "فتاة من فلسطين" و"أرض السلام" قد أخذت منحى مختلفا تماما سياسيا، والتي سوف نفرد لها الفصل الخامس من هذه الدراسة.

أي أن حرب فلسطين التي جرت خارج أرض مصر قد تركت صداها السياسي داخل الوطن، ولعل أول هذه الأفلام، كما جاء في دراسة لكمال رمزي حول قضية فلسطين في السينما، هو "أرض الأبطال" وهو من إخراج وسيناريو نيازي مصطفى، وقد عرض الفيلم لأول مرة في **27** أبريل عام **1953** أي أن الفيلم تم إنتاجه فور قيام الثورة، وفيه إشارة إلى قضية الأسلحة الفاسدة. والفيلم يدور في إطار عائلي مثلما سيحدث في أفلام سياسية عديدة، فالأب الذي يتاجر في

الأسلحة الفاسدة سيدفع الثمن في قريب له: ابن أو ابن أخ أو ابنة، مثلما سنرى في "الله معنا" و"غروب وشروق"، والابن هنا ضابط (جمال فارس) مؤمن بقضية وطنية، بينما الأب كحال كل هذه الأفلام، رجل سياسي لاه وفاسد، ويعرف الابن أن أباه (عباس فارس) قد صار عشيقا للمرأة التي أحبها (لولا صدقي) فيقرر الابتعاد عن القاهرة، ويتطوع في الجيش، ويشترك في حرب فلسطين. وفي مدينة غزة يلتقي مع فتاة فلسطينية (كوكا) ويتحابان ويتفقان على الزواج في نفس الوقت الذي يقوم فيه الأب بتوريد أسلحته الفاسدة إلى الجيش، تكون سببا في إصابة الابن، مما يفقد الابن بصره، تقف الفتاة الفلسطينية إلى جوار حبيبها، ويعلم الأب بما فعلته الأسلحة الفاسدة بابنه، ويصاب بالحزن، ويقرر الانتحار انتقاما لنفسه لما ارتكبه.

الأب هنا باشا له مكانته السياسية، وهو مشارك في حرب فلسطين بتصدير الأسلحة الفاسدة، وليست هناك إشارة إلى أي نوع من فساد الأسلحة قد حدث، وإن كان التأكيد أن السلاح بدلا من أن ينطلق في وجه العدو فإنه ينفجر في حامله، وبسبب العمى هنا للمحارب مثلما سوف يبتر يد الضابط في فيلم "الله معنا" ويقتل خالد في "نهر الحب".

وأهمية قضية الأسلحة الفاسدة في فيلم "الله معنا" الذي عرض في 14 مارس 1955 أنها تحولت إلى قضية رأي عام باعتبار أن هناك أكثر من طرف سياسي ارتبطوا معا بهذا الأمر، الطرف الأول هم أصحاب

الصفقة، والثاني هو الصحفي الذي أثار الموضوع في المجلة التي يكتب بها، أما الطرف الثالث فهم ضحايا هذه الأسلحة التي تفجرت فيهم.

وهذا النوع من التعددية في الأطراف يصنع عملا دراميا متكاملا، وصراعا لابد أن ينتهي لصالح أحد الأطراف، فأصحاب الصفقة يتمثلون في الباشا (محمود المليجي) الذي يحتفظ في خزينته الخاصة بما يؤكد على أنها صفقة مشبوهة. ويعضد هذا الباشا رجل السراي (زكور باشا) كما أن الملك نفسه يتولى حماية الفساد والمفسدين، لأنه كان شريكا في صفقات الأسلحة، فكانت السراي تستخدم كل وسيلة لإسكات أي صوت يرتفع، وإخماد أي حركة تقوم.

وهؤلاء الأشخاص يلعبون بمقدرات الوطن سياسيا، وعسكريا، وهم يكسبون المنصب والمال والجاه الاجتماعي، ويسعون إلى الاحتفاظ بمقدرتهم على حساب قوت الناس ومصائرهم، بل وعلى حساب مستقبل الوطن نفسه.

أما الطرف الثاني فيتمثل في شخصية الصحفي الذي يكشف خفايا الأسلحة الفاسدة، فيجعل منها قضية سياسية عامة، مما يدفع النيابة إلى التحقيق معه، ويصل الأمر إلى السلطات القضائيةــ والجدير بالذكر أن المؤلف إحسان عبد القدوس قد عكس تجربته المشهورة في هذا الصدد في الفيلم، ثم ظهرت بنفس الشكل مرة أخرى في فيلم "أنا حرة" المأخوذ عن رواية له.

وفي الطرف الثالث، هناك الضابط أحمد، والذي خطب ابنة عمه نادية، ولأن دوائر الفيلم لابد أن تكون مغلقة، فإنها تجعل من هذا العم تاجرا للأسلحة، فيطلب أحمد من نادية أن تبحث في أوراق أبيها عن دليل يؤكد صلته بها، وتستجيب الفتاة التي كانت قد عاهدته على الكفاح وتفتح خزانة أبيها وتسرق عقد الأسلحة، وتقدمه إلى ابن عمها الذي يقدمه إلى الصحفي فينشره في مجلته، ومن هنا تبدأ خطوط الصراع في التفجر.

أهمية الجانب السياسي هنا، في أن الخطوط متشابكة بين الضابط والصحفي، ورجال السياسة، وتجار الأسلحة، فالضابط عضو في خلية سرية، هي الضباط الأحرار. هؤلاء الذين سوف يقومون بالثورة، ويصبحون بدورهم رجال السياسة.

وكما أشرنا فإن قضية الأسلحة الفاسدة قد بدت مصاغة على طريقة مكتشفها إحسان عد القدوس، لذا تم اختيار نفس الممثل ليجسد نفس شخصية الصحفي في الفيلمين، وليس هذا رأينا فقط، بل أن هناك إشارة إلى ذلك جاءت في مقال كتبه "الناقد المجهول " – المقال منشور في كتاب "صلاح أبو سيف والنقاد" – جاء فيه أن شكري "كان مجيدا، وعيبه البسيط أنه حاول رسم شخصية كاتب القصة على الشاشة، وليته انفرد بطابعه الشخصي"..

وفي فيلم "أنا حرة" فإن الصحفي عباس لم يكتب مباشرة عن قضية الأسلحة الفاسدة، بل عن الحكم الملكي بشكل عام، وهو فيلم من

ذكر أحداث **1948**، ورغم أن أحداثه تدور بين عامي**1947**، و**1952** .

أما فيلم "رد قلبي" فإن أحداثه تدور بين عامي **1936**، و**1952**، لكن حرب **1948** كانت بارزة بشكل مختلف تماما عما حدث لـــ "علي" فعلى كان أحد الضباط الأحرار المشاركين في الحرب، وفي الفيلم إشارة إلى أن الأسلحة الفاسدة كانت سببا في قتل الضباط، منهم صديق مقرب إلى علي (جسده رشدي أباظة) اتسم بالبهجة والفرحة، فانفجر سلاح فاسد فيه، فأرداه قتيلا.

ولم يصور الفيلم الطرف الآخر من القتال، وكأنما العرب يحاربون أشباحا، وليس جيشا نظاميا، وكأنما الخصم الرئيسي هم تجار الأسلحة الفاسدة، والفيلم هنا عن ضابط ارتبط بصداقات قوية مع ضباط آخرين، وصار واحدا من الأحرار. وقد بدا التأثير السياسي لحرب **1948** في هذا الفيلم من خلال السخط العام الذي ساد ضباط الجيش المصري بعد الهزيمة؛ فكان ذلك نواة لتأسيس مجموعة الضباط الأحرار وقيام الثورة.

وهناك فرق واضح بين "الله معنا" و"رد قلبي" فالأول قضية وطنية تتخللها قصة حب، بل أن أطراف هذه العاطفة لهم علاقة وثيقة بالأسلحة الفاسدة وما حدث في حرب فلسطين، ورأينا الأب يموت بنفس نوع الأسلحة الذي تفجر في الجنود والضباط في وجهه القتال، حين تفجرت في جسمه قنبلة قبل أن يقذفها على خصومه.

أي أن كل الأطراف لهم علاقة مباشرة بما حدث في حرب 1948 واستخدمت هذه الحرب كتمهيد سياسي لاعتلاء الضباط الأحرار حكم البلاد، لكن بالنسبة لفيلم "رد قلبي" فنحن أمام قصة حب تتنامى من حولها الأحداث، وتبدو السياسة والعسكرية والحروب بمثابة خلفية اجتماعية تقرب بين الحبيبين "إنجى" و"علي"، أو تباعد فيما بينهما، وكانت الفتاة هنا بمثابة الخصم، باعتبار أن أباها من رجال العصر البائد. لكن هذا الأب لم نره يتاجر في الأسلحة الفاسدة، وليست له علاقة مباشرة بالسياسة. صحيح أنه باشا، ويمكنه أن يوصي على "علي" ليدخل الكلية الحربية، لكن هذا الباشا لم يكن له دور سياسي واضح في المجتمع، فليست هناك أية إشارة إلى توليه منصب وزاري، أو عضوية برلمان، بل هو إقطاعي في المقام الأول، يسكن الريف في أغلب الوقت.

من الواضح أن الفيلم يدور حول فترة حكم فاروق، أكثر منه فيلم عن الثورة نفسها، تبدأ أحداث الرواية عام 1936 تاريخ تولي فاروق العرش، وتنتهي بعد الثورة مباشرة، وسوف ننظر إلى الفيلم بمنظور مختلف عندما نتحدث عن ثورة يوليو سياسيا والسينما في الفصل السادس.

وقد عادت السينما إلى قضية الأسلحة الفاسدة بشكل مكثف في عام 1966، من خلال فيلم "من أحب" الذي أخرجته ماجدة بمساعدة كل من وجيه نجيب وحسن رضا، والفيلم كما هو معروف مأخوذ عن فيلم "ذهب مع الريح" الذي يتحدث عن الحرب الأهلية التي

استمرت ست سنوات، أما حرب فلسطين كعمليات عسكرية فلم تستمر سوى أسابيع قليلة لذا فإن الفيلم انتقل إلى جزء آخر من الحروب العربية الإسرائيلية، أي إلى العدوان الثلاثي عام **1956**.

والحرب في هذا الفيلم جزء أساسي من أحداث فمن خلالها يتباعد الأحباب ويلتقون، وفي ليلة اندلاع الحرب بين مصر وإسرائيل يستمع تاجر الأسلحة إلى حوار عاطفي تبث فيه ليلى مشاعر الحب للضابط طارق الذي قرر أن يتزوج من ابنة عمه نيفين. ومسألة الأسلحة الفاسدة هنا أيضا عائلية، فوالد ليلى يتاجر في الأسلحة الفاسدة، وهو يموت منتحرا بعد أن شارك في تمويل الجيش بهذا النوع من الأسلحة، وسيكون حبيبها الضابط طارق هو أحد ضحايا الحرب، والإصابة هنا ليست في جسمه، ولكنها تسبب أزمة نفسية.

وفي عام **1982**عادت السينما مرة أخرى للحديث عن موضوع الأسلحة الفاسدة، في فيلم مقتبس أيضا، وهو "الأقدار الدامية" لخيري بشارة، والمأخوذ عن مسرحية "الحداد يليق بااليكترا" ليوجين أونيل، آي أن الاتجار في الأسلحة الفاسدة قد انتقل من المسرح العالمي إلى السينما المصرية. والجدير بالذكر أن نفس الموضوع قد نوقش في أكثر من مسرحية منها "كلهم أبنائي" لأرثر ميللر، و"سجناء الطونا" لسارتر.

نحن أمام فيلم سياسي من اللقطات الأولى فعلى عناوين الفيلم نطالع الصحف التي صدرت في أواخر عام **1947** وأوائل عام **1948**، ونقرأ الخريطة السياسية. فهناك إشارة إلى أن الجيش سيطر على الموقف

بعد إضراب ضباط البوليس في القاهرة والإسكندرية، وأن رئيس الوزراء سافر إلى الإسكندرية لاحتواء الموقف، ووسط عناوين عن الحياة الاجتماعية والسياسية هناك خبر عن مشروع الوصاية على فلسطين.

وبطل الأحداث تاجر الأسلحة الفاسدة، وهو من رجال السياسة الكبار، إنه حلمي باشا (يحيى شاهين) الذي تخترق سيارته شوارع المدينة، ويعرف من رجال الأمن أن المتظاهرين قد سيطروا على مناطق عديدة من القاهرة.

وحلمي رجل سياسة في المقام الأول، ارتقى عدة مناصب في حزب الوفد، وانضم إلى أحزاب الأقلية بعد أن استشرف أن نفوذها يتسع يوما وراء آخر. وهو رجل وصولي انتهازي يطمع في الوصول إلى السلطة، ميكافيللي النزعة.

وقد كتب كمال رمزي عن الجانب السياسي للفيلم في مقال حول الفيلم في نشرة نادى سينما القاهرة (**26** يوليو **1982**) أن "الأقدار الدامية" يحيل التحليلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلى لحم ودم ومشاعر، فخارج قصر الباشا يقدم الفيلم مصر الأخرى: البيوت الطينية، هموم وآمال الفلاحين والطبقات الشعبية، يطالعنا الشيخ حمزة رجل الدين المستنيرة بدوره السياسي النشط المناهض للباشا والسلطة من جهة، والمتحمس للاشتراك في حرب فلسطين من جهة أخرى.

وعندما تندلع الحرب يتم استدعاء حلمي باشا بعد أن يصير لواءً ويكلف بالذهاب إلى الجبهة، وفي نفس الوقت يتطوع للحرب ابنه سعد رغم معارضة حورية الأم، وفي غياب الزوج وأثناء وجوده في الحرب فإن الزوجة تخونه، وعندما يعود حلمي بعد إعلان الهدنة يعرف بأمر المرأة ويموت من الصدمة، ونعرف أن الابن سعد أصيب في الحرب، ويموت شاب مصري اسمه خيري في الحرب، إنه "ذلك الفلاح الوافد من أعماق الصعيد، حارب على أرض فلسطين بكل رجولة وصلابة وشجاعة إلى أن انفجرت قنبلة فاسدة في يده.. وتعبر أمه حزينة ببصيرتها النافذة، عن أن ما يمزقها هو أن ابنها "مات مغدورا" أي إنها تدرك أن القتلة أولا هم قواده الكبار الذين استغلوه في السلم، وباعوه في الحرب".

وكما أشرنا، فإن هناك خلفيات سياسية واجتماعية في هذه الأفلام، ولكن هناك أفلاما أخرى أغلبها مقتبس عن أفلام عالمية، وجدت أن عليها تمصير الحروب العالمية، في إطار الحرب العربية الإسرائيلية، لذا فإن النصوص التي سنتعرض لها هنا لم تكن حرب فلسطين بالنسبة لها سوى ديكورا لقصص عاطفية أو ما شابه.

من هذه الأفلام مثلا "نهر الحب" لعز الدين ذو الفقار، و"غدا يوم آخر" لألبير نجيب **1961**، و"طريق الأبطال" لمحمود إسماعيل عام **1961** والمقصود هنا أننا أمام قصص الحب، وأن الحرب تلعب دورا في حسم العلاقات بين الأطراف، وقد برزت مشكلة الحبيب المسافر إلى الحرب وغيابه وعدم عودته وتناثر أخبار عنه أنه ميت أو مفقود، مما يفتح

أمام المرأة أن تغير من سلوكها وترتبط برجل آخر، ولكن لا يلبث الحبيب القديم أن يظهر فيدمر ما تم بناؤه ويتولد صراع جديد.

وهذه الفكرة موجودة في أفلام أمريكية عديدة ظهرت في الحرب، خاصة في الأربعينات، ومنها "قصة فيلادلفيا" بطولة كاري جرانت وكاثرين هيبورن، ثم "جسر واترلو" بطولة فيفيان لي وروبرت تايلور.. وقد ذكرنا هنا أسماء أبطال الأفلام، وليس المخرجين لأن السينما جعلت من الحبيب الغائب ممثلا من طراز عماد حمدي أو يحيى شاهين اللذين جسدا دوما أدوار الممثلين: جرانت، وتايلور.

في عام **1954** عرض فيلم "الحياة الحب" لسيف الدين شوكت، والفيلم يدور حول الضابط الذي أصيب في حرب فلسطين، وفي المستشفى العسكري يتعرف على الممرضة التي تتولى تمريضه ويتبادلان الحب، ثم يتم شفاؤه، وعليه العودة إلى الجبهة لاستكمال الحرب.. وتغيب أخباره، فتتصور أنه مات، يستغل طبيب في نفس المستشفى الفرصة لكي يعبر لها عن حبه، وقبل أن تستجيب له الممرضة يعود الضابط من الحرب مصابا في العمود الفقري غير قادر على ممارسة حياته بشكل طبيعي. تقرر ليلى الوقوف إلى جانب الضابط، ويتفهم الطبيب الأمر فيعدل عن فكرة الزواج، تطلب ليلى من الطبيب الذي رفضته أن يقوم بإجراء عملية جراحية للعمود الفقري، وذلك من أجل العودة إلى حياته الطبيعية. يوافق الطبيب على إجراء العملية ويتغلب على مشاعره الخاصة، وينجح في مهمته، فيتم شفاؤه ويتزوج من حبيبته.

ورغم أن الفيلم قد صور عنف المعارك، وإصابة الجنود المصريين بالجراح وامتلاء أروقة المستشفيات العسكرية بالمصابين، فإن حرب فلسطين **1948** كانت بمثابة ديكور لخدمة قصة الحب والفداء، فمن المعروف أن فيلم "قصة فيلادلفيا"، وأيضا "جسر ووترلو" ليسا أفلاما حربية، أو عن قضية الحرب، ولكن الحرب بمثابة "إكسسوار" إضافي للقصة الأصلية، فنحن هنا لم نر سوى الطرف المصري من المحاربين، ولم نر جنود الجيش الإسرائيلي، كما أننا لم نر أي صدى سياسي للحرب وبالتالي فإن هذا الفيلم لا يعتبر سياسيا أسوة بالأفلام التي ذكرناها.

ويتكرر الأمر في فيلم "نهر الحب" فنحن أيضا أمام قصة حب تدور في الأربعينات، والضابط هنا هو العاشق المتيم، وهو يشترك في الحرب حسب طبيعة عمله، وخالد هو ضابط رومانسي يكتب لنوال خطابات حب، نراه جالسا في الخيمة يتذكر الحبيبة ويسطر لها الخطاب، ثم نراه في مرة أخرى، وقد أصابته قذيفة في القتال، وهي قذيفة تأتي دون أن يكون حاملا لسلاح، وكأنما الضابط الرومانسي عليه فقط أن يحب لا أكثر، وأنه هنا ضحية مزدوجة لوقوعه في حب امرأة متزوجة، وأيضا لأنه اشترك في الحرب، ويزيد الطين بلة أنه وحيد أمه وعزيزها.

وليس لموت خالد أي أثر سياسي في أحداث الفيلم، ولكن هذا الموت سيعتبر بمثابة إزاحة عن كاهل الزوج الوزير الذي تخونه امرأته، فتبعد عنه الفضيحة كما سيكون هذا الموت بمثابة استشفاء للزوج من

هذا العار الذي لحقه، وهو انتقام سماوي، سوف يتم بموت قدري للزوجة تحت عجلات القطار.

ومن المعروف أن فرونسكي في رواية "آنا كارنينا" لتولستوى لم يكن ضابطا محاربا، بقدر ما هو عاشق لاه، كما أنه لم يمت في الحرب مثلما سيحدث لخالد، ومن الواضح أن الضابط المخرج عز الدين ذو الفقار قد مال إلى وضع أحداث سياسية في بعض أفلامه، وأراد هنا أن يعكس الصورة بالنسبة لخالد فجعله عاشقا رقيقا غير خائن وجعله يدفع الثمن.

لكن الحرب هنا كانت بمثابة خلفية كي تكون سببا في اختفاء خالد عن حياة نوال. ونحن هنا نرى الحل الدرامي الأمثل إنسانيا، وفاز الباشا في النهاية بانتصار ملحوظ فمنافسه قد مات واستمر هو في مكانته الاجتماعية، وقتلت زوجته نفسها تحت القطار، وهذه النقطة الأخيرة تغيرت خططها في الفيلم، فنوال تحلم منذ البداية أنها ستموت رغما عن إرادتها تحت عجلات القطار، وفي النهاية فإنها عندما كانت تعبر المزلقان بالسيارة تتعطل العربة ويندفع قطار متوحش كي يدهس الاثنين: العربة وراكبتها.

وفي عام **1961**عرض فيلمان كانت حرب فلسطين بمثابة ديكور فيهما: "صراع الجبابرة" ثم "طريق الأبطال"، في الفيلم الثاني نرى حرب فلسطين بمثابة ذكرى؛ ففي حفل تكريم للشهداء نجد فتاة (هند رستم) وسط المدرجات تشاهد الجنود الجدد في العرض العسكري؛ فتتذكر

حبيبها القديم، وكيف كانت فتاة لاهية مستهترة، تنتمي إلى الطبقة الراقية، لقد أحبت يوما أحد الأدباء لكنها اضطرت تحت ضغط عائلته إلى إيهامه أنها لا تحبه، وذلك للفارق الاجتماعي بين مستوى عائلته وبينها، ويتم تجنيد الأديب (شكري سرحان) في الجيش ويصبح ضابطا، ويواجه المتاعب من عدم تغيير مواقف الأسرة، وتندلع حرب فلسطين ويذهب الشاب إلى الحرب، وذات يوم يطلب مراسل حربي (عماد حمدي) من الفتاة أن تتطوع في سلك التمريض. وفي الجبهة تقابل حبيبها، وفي إحدى المعارك يهم الشاب برفع علم النصر، لكن أحد الجنود الإسرائيليين يطلق عليه الرصاص فيسقطه شهيدا، وعندما تعود إلى ساحة الاحتفال، نرى المراسل الحربي إلى جوارها، ونفهم أنه قد صار زوجا لها.

وأهمية هذا الفيلم أنه حاول إعطاء الإيحاء بأن العرب كادوا ينتصرون في حرب فلسطين لولا رصاصة واحدة من إسرائيلي، أي أن السينما حاولت أن تحول الهزيمة إلى نصر، كما أن الحرب هنا كانت بمثابة خلفية لقصة حب يائسة انتهت بفراق الحبيبين، وكأنما موت الحبيب هنا بمثابة حل درامي لموقفه من الزواج بحبيبته، فهو لم يعترض على موقف أسرته وهو مدني، كما أنه لم يعترض بعد أن صار ضابطا..

أما المعنى الذي حاول أن يضعه عبد المنعم السباعي مؤلف القصة وهو أيضا ضابط سابق، فهو أن العرب قاتلوا في الحرب بكل كفاءة، وأنهم كادوا أن ينتصروا... ولم يشر الفيلم بالمرة إلى مسألة الأسلحة

الفاسدة، بل كأن الموضوع قد استهلك نفسه، وكان من الأفضل تغيير النغمة.

أما فيلم "وداع في الفجر" 1956 لحسن الإمام فهو مأخوذ عن "جسر ووترلو"، وفيه تتحول الحرب أيضا إلى ديكور، فنحن أمام قصة حب بطلها طيار عليه أن يذهب إلى الحرب، فأحمد (كمال الشناوي) أشبه بالضابط في الفيلم السابق، يرفض أبوه أن يزوجه من الفتاة التي يحبها ويسعى إلى أن يجعله يرتبط من ابنة شريكه في أعماله المالية. أما الحبيبة فهي زينب (شادية) الفقيرة، ويتزوج الاثنان رغما عن إرادة الأب لكنه لا يهنأ بزواجه حتى يدعى للذهاب إلى فلسطين لمحاربة الصهاينة تاركا الزوجة في رعاية أمها. وتسقط طائرته على خطوط الأعداء، ويقع في الأسر ويعلن اسمه في عداد المفقودين، وعندما يصلها نبأ وفاة الزوج تصدم، ثم فيما بعد تتزوج من صديق له، لكن الزوج يعود ويعلن أن زوجته صارت زوجة لسواه، إلى أن تتعقد الأحداث وتعود إليه.

ولسنا بصدد أن نحكي قصة الفيلم، لكن من المهم الإشارة إلى أن السينمائيين في بعض هذه الأفلام كانوا يستعينون بلقطات حربية من أفلام أمريكية، مثل سقوط الطائرات والاشتباكات. أما المشاهد التمثيلية مثل هروب أحمد من الأسر بعد أن صرع حراسه وانطلق خارج الثكنة، فهي تبدو مفتعلة، وهي المشاهد الوحيدة التي تم تصويرها عن الحرب.

وكما لاحظنا فإن حرب فلسطين هنا قد اختلفت في الصور التي ظهرت بها، وقد أغفلنا الحديث عن أفلام أخرى ستكون فيها القضية

بارزة بشكل واضح، مثل فيلم "صراع الجبابرة" الذي أخرجه زهير بكير.

وكما سيقت الإشارة فإن الحديث عن قضية فلسطين في السينما يعد رافدا مختلفا عن الحديث حول الشكل السياسي لحرب 1948وأثرها في تغيير خريطة السياسة العربية خاصة في مصر.

الفصل الخامس

القضية الفلسطينية

فلسطين هي الكلمة الوحيدة التي جمعت بين العرب طوال نصف قرن ونيف، وهي الحدث السياسي المتحرك منذ بداية القرن العشرين وحتى الآن، وقد صارت منذ بدايتها موضوعا لقصص أفلام عديدة، ليس فقط في مصر والعالم العربي، بل أيضا في كل أنحاء العالم. وقد حاولت السينما أن تقوم بواجبها في خدمة هذه القضية.

وكما يقول الكاتب السوري حسين عويدات في كتابه "السينما والقضية الفلسطينية" فإن السينما لم تنطلق من أهداف واضحة وخطط تنفيذية منبثقة عن هذه الأهداف، بل حكمتها المبادرات الفردية أو الغايات التجارية، فتم اختيار مواضيعها اختيارا طارئا أو عشوائيا، أو اختيارا يهدف لرفع دخل شباك التذاكر. وفي الحالتين لم تغتنم السينما العربية إمكاناتها كلها في تحقيق مهمات قومية أو سياسية أو ثقافية شاملة وجادة على خلاف ما فعلت السينما الصهيونية التي استطاعت أن تضع نفسها في خدمة الهدف الصهيوني العام وتبرمج خططها في ضوء الاستراتيجية الصهيونية واستراتيجية إسرائيل؛ فاختارت المواضيع السياسية والتاريخية والثقافية التي تتطابق مع أهداف الصهيونية في كل مرحلة من مراحل تطورها، ووضعتها في خدمة هذه الأهداف.

والحقيقة أن السينما لم تقصر في تعاملها مع القضية الفلسطينية، وإلا ما كان عويدات قد أمكنه أن يؤلف كتابا عن الأفلام العربية التي ظهرت عن هذه القضية، علما بأنه قد نسي أفلاما كثيرة ضمن بحثه، وعلما أيضا بأن المتفرج لا يميل كثيرا إلى الأفلام الوطنية، فهي مباشرة الهدف ومحدودة الإمكانات، كما أن ما عابه الكاتب أن بعض الأفلام مثل "فتاة من فلسطين" قد اهتمت بحكايات الحب، مما يدل أن المؤلف قد صبغت عقليته بشكل سياسي أكثر منه فني، فأعظم أفلام السينما مثل الحرب الأهلية (ذهب مع الريح)، وغرق سفينة ضخمة (تايتانيك) لم يذهب الناس لرؤيتها إلا من أجل مشاهدة تفاصيل قصص الحب فيها.

وقد توقفنا في الفصل الرابع عند أفلام كثيرة ناقشت قضية فلسطين بوجهة نظر مصرية، من خلال الأسلحة الفاسدة، لكن هناك أفلاما أخرى عديدة كانت قضية فلسطين بمثابة محور سياسي ووطني، وكانت إطارا أساسيا في موضوع الفيلم، ولذا سوف نناقش هذه الأفلام هنا تبعا لتطورها التاريخي، أي حسب ظهورها في سوق العرض السينمائي.

والجدير بالذكر أن السينما دائما كانت صدى للأحداث الوطنية والسياسية، وكانت مرآة لها، ولعل هذا يبدو واضحا في تاريخ عرض فيلم "فتاة من فلسطين" لمحمود ذو الفقار حيث عرض في أول نوفمبر 1948 ومن أجل أن يجذب إليه الجماهير سعى إلى أن يكون مصبوغا بالأغنيات أسوة بالسينما الغنائية التي ازدهرت في تلك الآونة. ومن

الواضح أن عائلة محمود ذو الفقار قد تحمست بشدة للفيلم، فإلى جانب الإخراج والإنتاج والتوزيع والتمثيل، فإن عزيزة أمير (زوجة المخرج) هي التي كتبت القصة والسيناريو، ولم تشارك في التمثيل، بل أسند دور الفتاة الفلسطينية إلى المطربة اللبنانية سعاد محمد.

والفيلم يتناول ضابط طيار مصري يدعى عادل، يستبسل في الدفاع عن الأرض الفلسطينية ضد العدو الصهيوني، وتحدث ذات يوم غارة جوية وتسقط طائرته في قرية فلسطينية، وتعثر عليه الفتاة الفلسطينية سلمى مصابا في قدمه فتستضيفه في منزلها، وتعمل على تضميد جراحه مما يقرب بين الاثنين. وسلمى تشترك ضمن مجموعة من الفدائيين المصريين الذين يفضلون الموت على الاحتلال الصهيوني، وتحول منزلها إلى مخزن للأسلحة، ويتعرض المنزل للتفتيش في وقت تتنامى فيه قصة الحب التي تتوج بعرس فلسطيني شعبي، ويعود الطيار المصري لاستكمال رسالته في الدفاع عن فلسطين.

ويعطي الفيلم بعدا سياسيا لأشخاصه، فالضابط شاب ملتزم يحب مهنته، وله حس وطني عال، وهو ابن عم لسلمى حيث إنها تنتمي للفرع الفلسطيني من العائلة.

وحول الجانب الغنائي من الفيلم، كتب كمال رمزي – مجلة "فن" **18** مايو **1998** – "لا يمكن تجاهل تلك النفحة الوطنية التي تجلت في بعض الأناشيد فضلا إلى الدعوة الموجهة لبنات الوطن كي يعملن في

الهلال الأحمر، حيث تستقبل سلمى مع زميلاتها المصابين في الحرب بنشيد كتبه بيرم التونسي ولحنه محمد القصبجي يقول مطلعه:

رحتوا للميدان وجيتم والشرف والمجد ليكم

جرحكم شاهد عليكم والجراح أحسن وسام

أما الفيلم الثاني الذي ناقش قضية فلسطين "نادية" فقد عرض بسينما رويال بالقاهرة في 7 فبراير 1949، ألف قصته وكتب له الحوار يوسف جوهر الذي كتب الحوار لفيلم "فتاة من فلسطين"، ومن الواضح أن عائلة محمود ذو الفقار قد حملت على عاتقها مسألة الدفاع عن القضية، فالفيلم من إنتاج نفس الشركة التي تمتلكها عزيزة أمير والتي قامت بالبطولة مع محمود ذو الفقار أيضا.

ونادية في الفيلم مدرسة في إحدى مدارس البنات وهبت حياتها لعملها ولتربية أخويها الصغيرين منير وثريا، يتقدم إليها من يطلبها للزواج لكنها ترفض حيث لم تجد في قلبها مكانا للحب غير حبها لأخويها، وجنت ثمرة جهادها وتضحيتها، يتخرج أخوها في الكلية الحربية كضابط طيار، أما ثريا فتصل إلى السنة النهائية بمدرسة البنات. وبينما هي في أوج سعادتها يستشهد أخوها في ميدان الحرب بفلسطين، فتهدمها الصدمة إلى حين، ثم يعود إليها إيمانها بربها فتفيق من الصدمة، وتواصل رسالة أخيها الشهيد.

ومدحت الذي يتقدم للزواج منها هو واحد من زملاء السلاح الذين حاربوا مع أخيها منير في فلسطين، لذا فإنها ترى فيه ظلا لأخيها، خاصة أنه هو الذي حاول إسعافه بعد إصابته في معركة ناجحة ضد العدو الفلسطيني، ويكون التقارب بين مدحت وبين نادية سببا في أن تناضل مع المتطوعين في فلسطين. ويتم أسرها، وتتعرض للتعذيب من قبل بعض الصهاينة، لكنها لا تبوح لهم بأي معلومات تفيدهم، وتتمكن من الهرب وتساعدها بعض الراهبات الفلسطينيات في الهرب.

ومن المهم أن نقتبس ما كتبه كمال رمزي حول هذا الفيلم في نفس المقال المشار إليه، حيث يقول أنه "على مستوى الواقع، تعرض محمود ذو الفقار بطل الفيلمين ومخرج الفيلم الأول، ومنتج الفيلم الثاني لمضايقات البوليس السياسي سيء السمعة الذي أخذ رجاله يراقبون الرجل ويتعقبونه، حتى أنه تحدث مع أخيه عز الدين ذو الفقار في الأمر، وكان عز لا يزال ضابطا في الجيش وله علاقات مع بعض البوليس السياسي، وعندما استفسر عن المسألة عرف أن محمود من المشتبه في ميولهم الشيوعية.. وكان لزاما على بطل الفيلمين أن يعلن كتابة أمام رئيس البوليس السياسي ما يمليه الأخير. ومن يومها تاب محمود ذو الفقار عن أفلام القضايا الوطنية والقومية".

وأغلب الأفلام التي تم إخراجها في مصر، تدور حول المشاركة المصرية في حرب فلسطين، والكثير منها ينحصر في قصص حب، ذهب الرجل فيها للحرب في فلسطين ولم يعد، أو عاد مصابا نفسيا أو بدنيا،

وقد توقفنا عند بعض هذه الأفلام في الفصل الرابع، ومنها أفلام "أرض الأبطال"، و"الله معنا"، و"رد قلبي"، و"الأقدار الدامية"، و"وداع في الفجر"، و"من أحب".. لكننا سوف نتوقف هنا عند أفلام أخرى ليست في عناصرها الأسلحة الفاسدة التي استخدمت في غالب هذه الأفلام كتمهيد لقيام ثورة "يوليو" عدا "الأقدار الدامية".

الأفلام التي سوف نناقشها هنا تدور حول القضية خارج هذا الإطار، ومن المهم في البداية الإشارة إلى أن مجموعة أفلام عديدة ظهرت في سوريا ولبنان في أوائل السبعينات شارك في العمل فيها بعض المصريين، خاصة الممثلة سناء جميل، وهي تدور حول عمليات فدائية في فلسطين يقوم بها الفدائيون، لكن هذه الأفلام لم تلق نجاحا جماهيريا خاصة في مصر، وبدت أشبه بالمنشورات الدعائية منها: "**3** عمليات داخل فلسطين"، ثم "أجراس العودة" لتيسير عبود، و"فداك يا فلسطين" لأنطون ريمي، و"كلنا فدائيون" لجاري جارديان. بل أن بعض هذه الأفلام مقتبس من مسرحيات عالمية مثل الفيلم المأخوذ عن مسرحية "الأم الشجاعة" لبريخت.

إذن.. لابد من وقفة شبه تفصيلية لفيلم "أرض السلام" لكمال الشيخ **1957** والفيلم بأكمله صناعة مصرية أنتجه المخرج حلمي حليم الذي كتب في مقدمة الكراس الدعائي للفيلم عبارات حماسية جاء فيها:

"هذا الفيلم نقدمه من أجل فلسطين "أرض السلام"، ومن أجل الوطن العربي الكبير. ومن أجل السلام والحرية.. لم ندخر جهدا في تقديمه

بالصورة المشرفة التي يجب أن يظهر بها، فلم نبخل على أرض السلام بكل ما تطلبه إنتاجه من مال وجهد إذ حشدنا له كل الإمكانات، واخترنا له أكفأ وأقدر العناصر من فنانين وفنيين. وتحملنا كل ما صادفنا من عقبات وتضحيات، والفيلم العربي يفخر بتقديم "أرض السلام" إلى العرب، وإلى المكافحين من أجل السلام والحرية في كل مكان، كدليل على تطور الإنتاج السينمائي العربي، وتجاوبه مع الأحداث، ونأمل أن نكون قد أدينا بعض واجبنا نحو الوطن العربي في معركته مع السلام والحرية".

ولعل هذا الكراس الدعائي المذكور هو الكراس الوحيد من بين كراسات الدعاية للأفلام العربية الذي يحكي قصة الفيلم بالصور على طريقة الاستريس، على مدى صفحتين، وعبر ستة عشرة صورة مكتوب أسفل كل منها سطران بخط اليد تقريبا، وسوف نوجزها هنا ليس فقط لأننا سنحكي الفيلم من خلالها، بل للتعرف على اللغة الحماسية والمفردات التي استخدمت في هذه الفترة:

غارت الطائرات الصهيونية على معسكر الفدائيين المصريين، فقتلت واحدا منهم.. تجمع الفدائيون بقيادة ضابطهم الذي أصدر أمره إليهم بنسف مستودعات البترول في إسرائيل. واختير ثلاثة من الفدائيين لتنفيذ هذه المهمة.

وأصدرت قيادة الجيش الإسرائيلي أمرها بالبحث عن الفدائي الثالث الجريح، والعثور عليه حيا أو ميتا. وهرب الفدائي الجريح، حتى

سقط مغشيا عليه بجوار مساكن العرب داخل إسرائيل فحملوه عندهم لعلاجه. وفي نفس الليلة هاجم الصهيونيون مساكن العرب بحثا عن الفدائي المصري الهارب، لكن العرب استطاعوا تضليلهم. وتماثل الفدائي للشفاء – بعد إخراج الرصاصة من كتفه – وشاهد إحدى الفلسطينيات وبدأ الحب يغزو قلبهما.

وكان أحد الفلسطينيين يحب الفتاة، فلما أحس بإعراضها عنه وحبها للفدائي، حقد عليه وحاول أن يشي به للصهيونيين، لكن العرب وقفوا في وجهه وأبوا عليه ذلك. وخرج الفدائي مع زميل عربي له لرسم مستودعات البترول تمهيدا لنسفها، واكتشف الصهيونيون ذلك فهاجموا مضارب العرب مرة أخرى باحثين عن الفدائي. واستطاعت الفتاة حبيبة الفدائي أن تحذره هو وزميله قبل دخولهما المضارب فنجوا من الصهيونيين. وقرر الفدائي نسف مستودعات البترول في نفس الليلة، والتقى بحبيبته قبل رحيله ووعدها بالزواج بعد تنفيذ المهمة. وخرج نجل غريم الفدائي للصيد ليلا فقتله الصهيونيون فأحضره الفدائي لوالده، وكان الحادث سببا في انضمام الغريم إليه، وخرج الفدائي مع مجموعة من العرب لتنفيذ المهمة وتواعدوا على اللقاء مع الآخرين في مكان ما، وهم الجميع ينتظرون عودته من المهمة.

(؟) علامة الاستفهام هنا تعني: ترى ماذا سوف يحدث، من أجل تشويق قارئ الكراس الدعائي لمشاهدة الفيلم، لكن من الواضح أن عرض تقديم ملخص لقصة الفيلم قد تحقق، وكما ترى فإن الفدائي هنا

مصري، وهناك إشارات عديدة إلى الفلسطينيين بأنهم "عرب" والاستخدام الأغلب لهذا المصطلح هو "البدو الفلسطينيون"، أي أن المقاومة ورجالها هم في هذه الفترة 1957 هم من المصريين، وإن كان الفلسطينيون قد شاركوا في النهاية في عملية فدائية مع الفدائي المصري أحمد الذي وعد حبيبته "سلمى" بأن يعود، إذ سوف يكون واحدا من الأبطال الذين عليهم استكمال عمليا فدائية أخرى فوق أرض فلسطين. ففي أثناء العملية الفدائية يحاول أحد الفلسطينيين عرقلة الصهاينة في التقدم من أجل إنقاذ زميله المصري فيموت بعد أن نجحت عملية تفجير الصهاريج، وتنجح العملية ويعود أحمد إلى حبيبته التي تنتظره مع أهل القرية الفلسطينية.

ومن الواضح أن الفيلم إشارة واضحة إلى قيام الفلسطينيين بالمشاركة في العمليات الفدائية، وإن كان الفيلم قد حاول أن يجعله الشرير الذي يمكن أن يشي بخصمه من أجل حبه للفتاة سلمى، لكن لا شك أن هذا من لوازم الدراما، خاصة أن الذي جسد هذا الدور هو توفيق الدقن.. ولأسباب الدراما أيضا تمت الاستعانة بممثل كوميدي هو عبد السلام النابلسي في دور الفدائي الفلسطيني. وأيضا بالمطربة فايدة كامل لتغني من كلمات مرسي جميل عزيز، وتلحين محمد الموجي أغنية من أجل فلسطين.

وحلمي حليم المنتج هو الذي كتب قصة الفيلم، ودفع بالسيناريو والحوار إلى علي الزرقاني. وقد كتب عبد الفتاح البارودي بين

كتاباته المتواضعة في النقد السينمائي كلاما من طراز: "لأول مرة نرى فيلما من هذا الطراز يمتزج عنصر الكوميديا بأحداثه بمهارة نادرة؛ فبينما كنا نسمع دوي القنابل ونشفق على مصير العرب في دارهم. نرى عبد السلام النابلسي في شخصية الرعديد الفشار يطلق الرصاص في الهواء وبينما نشاهد دورية إسرائيلية تمر للتفتيش وتكاد تقبض على الفدائي نرى قائدها يترل من سيارته ليتبول"!!

وعند الحديث عن القضية الفلسطينية والسينما، فلا يمكن أن نتجاهل فيلما مثل "الدخيل" لنور الدمرداش الذي عرض لأول مرة في 15 مايو 1967، أي في فترة التحرش الإسرائيلي بالدول العربية، والذي أدى إلى عدوان يونيه، وهو تحرش بدأت الدولة تستعد له، كأنما الحرب ستقوم غدا. والفيلم ليس عن القضية بشكل مباشر لكن هناك إسقاط رمزي واضح حول موضوع استيلاء على أرض الآخرين؛ فالفيلم يدور في قرية مصرية صغيرة، والمرأة فتنة تتسم بجشع وتسعى للاستيلاء على المزيد من الأراضي وتنجح في إيقاع عبد العليم ابن العمدة في هواها، وتستدرجه حتى تشتري منه أرضه التي ورثها عن أبيه، ثم تنجح في رمي شباكها على بقية شباب القرية الذين يبيعون لها أراضيهم. والأب هنا خواجة يساعدها في السيطرة على اقتصاد القرية، وتتوسع أعماله التجارية، يحس عبد العليم بالخديعة التي حدثت لأبناء القرية فيقرر أن يؤلب الناس ضد فتنة وأبيها. يتجمع سكان القرية ضد الخواجة وأقاربه وتندلع معركة شرسة يموت فيها الخواجة على يد عبيط القرية، بينما

تنشب معركة بين فتنة وعبد العليم، فيتمكن من التخلص منها، ثم يموت برصاصة غادرة.

وقد جاءت الإشارة إلى قضية فلسطين في كلمة شركة فيلمنتاج في الكراس الدعائي للفيلم كالأتي: "لنعبر بصدق وأصالة عن جذور المأساة التي يعيشها إنسان القرن العشرين في معالجة مثيرة لأخطر جريمة وقعت في العصر الحديث، والاستعمار في أبشع صوره، والصهيونية في أقذر وسائلها وأدواها.. الجنس والإغراء والمال والتعصب.. وقرية آمنة يعيش أهلها في صفاء ووئام حتى اقتحم حياهم ذات ليلة "الدخيل"..

وباستثناء الأفلام السورية واللبنانية السابق الإشارة إليها، فإن الفلسطينيين ظلوا بعيدين عن المشاركة في صناعة أفلام عن قضاياهم حتى بداية السبعينات، وبعد تأسيس منظمة التحرير الفلسطينية، والعديد من منظمات الكفاح المسلح، فإن السينما المصرية شهدت تجربة واحدة لمخرج فلسطيني هو غالب شعث في فيلمه الأخير والوحيد "ظلال على الجانب الآخر" الذي تأخر عرضه من عام **1974** إلى عام **1975**، وعرض بشكل متواضع في دور العرض، وإن كان النقاد هللوا له لأنه محاولة لتقديم القضية من وجهة نظر فلسطيني.

ونحن أمام فيلم مصري في المقام الأول، يمتلئ بموضوعات تكررت كثيرا في تلك الفترة، فكرة الشباب الحائر الضائع بسبب هزيمة يونيه، يعيشون في عوامة يمارسون الجنس ويثرثرون ويقدمون فنونا تافهة، ويتحدثون بأنهم يبحثون عن هوية، ومثل هذه الموضوعات سبق لأفلام

تجارية وفنية ناجحة أن قدمتها مثل "ثرثرة فوق النيل" و"الحب تحت المطر".

والشباب الأربعة منهم ثلاثة مصريون، وشاب فلسطيني واحد، الشخصية الأساسية منهم هو محمود الذي يطرد من الغرفة التي يعيش فيها بعد أن علمت صاحبة الشقة بعلاقته بروز التي تبنتها، فينتقل محمود للعيش مع زملائه في كلية الفنون الجميلة الذين يعيشون في إحدى العوامات، يسخر محمود من مثالية صديقه مصطفى الذي يتعاطف مع نساء الليل، واختار رسم مشروع تخرجه عنهن. أما عمر فهو فلسطيني يرسم مشروع تخرجه عن الفدائيين. ويتابع الزميل الرابع بكر قضايا بلاده السياسية.

ومحمود يرفض كافة القيم، ولا يرضى أن يكون أسيرا لكل ما هو قديم ففي الفن مثلا لا يعجبه الأسلوب الكلاسيكي، وفي التقاليد يرفض ما هو متوارث ومفروض عليه. يسعى لإيجاد بديل يؤمن به، ولكن عبثا، أما عمر فهو يؤمن أن العمل من أجل قضية فلسطين يجب أن ينبع من الوجدان والصدق، ومن إمكان ربط هذه القضية بمناطق الصراعات التحررية العالمية. كما اكتشف أن رسم اللوحات عن مخيمات اللاجئين وشقائهم الذي كان يؤمن به، ومفاده أن الإنسان في سعيه إلى حل مشاكله مع الواقع لا يستطيع أن يصل إلى ما يصبو إليه، وهو يحمل أفكارا مثالية أو مادية.

وقد نوقشت قضية فلسطين في التسعينات، أي بعد توقيع اتفاقية كامب ديفيد بعدة سنوات، في أكثر من شكل منها الشكل الفانتازي في "يا مهلبية يا" لشريف عرفة **1991**، ثم شكل تاريخي في فيلم "امرأة هزت عرش مصر" لنادر جلال **1995**، وفي إطار خاص بمسألة التطبيع في فيلم "فتاة من إسرائيل" لإيهاب راضي **1999** وهو ليس فيلم عن فلسطين بقدر ما هو فيلم عن الصلح مع إسرائيل، وهل يمكن تقبل السلام مع عدو اختطف الأرض بالقوة، وآتى للسلام أيضا بالقوة.

والفيلم يدور حول الصراع السلمي بين إسرائيل والعرب، فهل يصافح أبناء الجيل الجديد يد السلام الممتدة عبر أصابع مدرجة بالدماء، وعبر ماض دفع فيه الشهداء دماءهم بشكل غادر، خاصة أن الابن الأكبر للأسرة هنا قد مات أثناء عملية غادرة حيث قام قائد إسرائيلي بقتل مجموعة من الجنود المصريين في عام **1973** في صحراء سيناء. (انظر الفصل الخامس والعشرين)

ولا شك أن ظهور فلسطين في السينما العربية كان له جانبان: الأول سلبي والآخر إيجابي، أي أن السينما يمكنها أن تؤدي مهمتين متناقضتين. فالسينما استطاعت نشر القضية كما أمكنها عرض الحقائق وتحريض الجماهير، وحقنها بروح الثورة، وقد بدا ذلك واضحا في إقبال الشباب على مشاهدة فيلم "فتاة من إسرائيل" الذي يدور حول شباب وأسر مصرية يسافرون في أجازة إلى طابا، وفي فندقها يجدون أنفسهم أمام مجموعة من الشباب الإسرائيلي.

وكما كتب حسين عويدات في كتابه عن السينما والقضية الفلسطينية، إن أهمية السينما للقضية الفلسطينية أن سينما القضايا لم تكن على رأس سلم الأولويات الإعلامية والثقافية العربية والفلسطينية، رغم أنها الوسيلة الأهم والأكثر فعالية في مجال نقل واقع الشعب الفلسطيني وقضيته، وتحليل هذا الواقع وإيجاد تفاعل جماهير الشعب العربي والفلسطيني، والتأثير عليها، وتعميق وعيها بقضيتها وشخصيتها الوطنية، وتحريضها على الثورة، وفي هذا الإطار يبدو أن هذه السينما لم تعط الأهمية التي تستحقها.

ولعل هناك أفلاما عديدة تجاوزنا الحديث عنها، منها فيلم "صراع الجبابرة" لزهير بكير وريمون نصور عام **1962**حول فريد الشاب الذي يقع في حب الراقصة اليهودية ليليان، وهو فيلم ساذج بسيط لا يرقى إلى مستوى الأفلام التي تحدثنا عنها، وفيه نرى فريد يهرب إلى إسرائيل، وهناك يهاجم اليهود قرية عربية فتهب لنجدتها مجموعة من الجنود المصريين. يأسر اليهود الفدائيين بمن فيهم فريد الذي يتقابل مع ليليان، ويرى القائد الإسرائيلي أن تغري ليليان فريد لمعرفة أسرار المصريين، لكن ليليان لا تنجح في مهمتها، فيأمر القائد بإعدامها هي والأسرة، تدبر أمر هروبها مع الأسرى، وتنشب معركة أثناء الهرب يموت أربعة، وينقذهم طيار مصري عند الحدود. يعترف فريد بالحقيقة ويعود إلى وطنه الذي هرب من أجل بعد اتهامه بجريمة قتل هو منها بريء.

وقد ظهرت القضية الفلسطينية في شكل آخر من خلال مجموعة أفلام عن التجسس بين العرب وإسرائيل منها "الصعود إلى الهاوية" و"الجاسوس"، و"إعدام ميت" و"الكافير"، و"فخ الجواسيس" وغيرها والتي نناقشها في الفصل السادس عشر.

الفصل السادس

ثورة يوليو

صارت الثورة المصرية عقب قيامها، حالة خاصة من التواجد في جميع الفنون، خاصة الغناء والسينما. ولم تتم الإشارة في تاريخ السينما بحدث سياسي قدر ما حدث للثورة .. ليس فقط في مجموع الأفلام السياسية المعروفة في تاريخ السينما، بل كان على هذا الفن أن يبارك ما قام به الضباط الأحرار – أو الجيش – من انقلاب على الملك، ثم طرده، وتولى الحكم، وما عرفته البلد منذ يوليو 1952 ولسنوات طويلة.

ويعني هذا في المقام الأول أن السينما صارت آداة سياسية لدى القائمين بالثورة تدافع عن مبادئهم وأفكارهم وقرارهم السياسية ومواقعهم العامة. وبعد أن كانت تحاول حل بعض المشكلات الاجتماعية مثل "السوق السوداء"، ومشكلة العامل في مصنعه، صار على السينما أن ناصر الثورة ومشاريعها، وتتحدث عن الماضي بصفته صفحة كان يجب أن تمحى، وعن الحاضر باعتباره متميزا بالثورة. ومناصرة ما أنجزته الثورة، ليس فقط في الميدان السياسي، بل أيضا في الاقتصاد، وعلى المستوى الاجتماعي، مثلما رأينا فيلم "الأرض الطيبة" حول قانون الإصلاح الزراعي.

ولو تتبعنا بعض ما ورد في الأفلام المصرية في سنوات أو شهور، الثورة الأولى فسوف نرى مباركة واضحة للحدث الجديد، وهناك موقف غريب في فيلم "بشرة خير" لحسن رمزي الذي عرض في 7 إبريل 1952 حين يقرأ البطل جريدة وفيها خبر عن موافقة الدول على رفع الوصاية عن مصر، ويقول لحبيبته ابنة الأغنياء أن لعل الأحداث الأخيرة تعني بشرة خير، ومن هذه العبارة أخذ عنوان الفيلم، فهل كانت هناك نبوءة؟. في الواقع أنه مجرد خبر حدث شيء في فترة تصوير الفيلم جعل من حدث سياسي بشرة خير..

ولعل أول فيلم ناقش مسألة الثورة بصورة واضحة، وجاء ذكرها فيه هو "عفريت عم عبده" لحسين فوزي الذي عرض في 16 فبراير 1953 فباعتبار أن الأحداث تدور في الماضي، فإن عم عبده بعد مقتله يتحول إلى شبح يحاول الانتقام ممن قتلوه، وفي نفس الوقت فإنه يساعد أصدقائه في العثور على الكنز، وباعتبار أن الثورة من وقائع المستقبل، فإنه يتحدث بتمجيد واضح عن الثورة ورجالها، ويتكلم بكل أمل وإعزاز أن الثورة جاءت لتقضي على العهد البائد عهد الظلم والفساد، وأنها سوف تطهر الوطن، ويتحدث بطريقته عن المبادئ الستة التي أعلنتها الثورة، بالقضاء على الإقطاع والاستعمار وسيطرة رأس المال وإقامة جيش قومي سليم، وما إليه من بقية مبادئ الثورة.

ونحن لسنا أمام فيلم سياسي، وليس مطلوبا من عفريت عم عبده (السيد بدير) أن يقحم مثل هذه الخطبة العصماء عن الثورة، لكن من

الواضح أن السينما قد أعلنت منذ اللحظة الأولى عن وقوفها بجوار الثورة بما يعني أن الاهتمام الفني بزعيم من طراز مصطفى كامل كان من اهتمامات العصر الملكي رغم ما تعرض له الفيلم من مشاكل رقابية، وفي أول ديسمبر أي بعد أسبوعين عرض حسين صدقي فيلمه "يسقط الاستعمار"، وهي أفلام كما أشرنا مصورة ومكتوبة قبل الثورة، لكن لا شك أن الثورة قد وجدت فيها صدى لأفكارها ومبادئها، وتم عرضها، أن المهم هو أن الناس لم تحس بهذه الأفلام، وسقط فيلم حسين صدقي بشكل ملحوظ.

وقد جاء في الإعلان بالصحف والمجلات عن عرض فيلم "مصطفى كامل" أنه الفيلم الذي منعه عهد الظلام يعرض في عهد الثورة، والفيلم الذي منعه عهد الأغلال وأفرج عنه عهد الأحرار.

وفي عام **1953** ظهرت مجموعة من الأفلام الوطنية، والأفلام التي تناقش القضايا السياسية، والمواجهة بين الحاكم الظالم وبين الثوار، مثل "أرض الأبطال" لنيازي مصطفى، و"حكم قراقوش" لفطين عبد الوهاب. وفي مايو **1954**عرض أول فيلم عن الإصلاح الزراعي بعنوان "الأرض الطيبة" لمحمود ذو الفقار، الذي توزع فيه فتاة ريفية الأرض التي ورثتها على الفلاحين، في الوقت الذي بدأ الاهتمام فيه بتمجيد الجيش وأسلحته من خلال أفلام إسماعيل يس في الجيش، والأسطول، والبوليس الحربي، وغيرها.

لكن كل هذا كان محاولة لتخمير فكرة ضخمة عن ميلاد الثورة من خلال فيلم من طراز "الله معنا" الذي أخرجه أحمد بدرخان، وعرض في **14** مارس **1955** وهو أول فيلم يخرج الضباط الأحرار إلى نور السينما، والفيلم كما هو معروف من تأليف إحسان عبد القدوس. وقد اشترك في بطولة الفيلم وتمثيله عدد كبير من النجوم وممثلي الصف الثاني، لم يسبق لمثل هذا العدد والمزيج أن رأيناه في فيلم سينمائي، وقبل محاولة قراءة الفيلم يهمني أن أقرأ صفحة إعلانية منشورة في مجلة "آخر ساعة" في حجمها القديم، حيث امتلأت الصفحة بعشر صور. على اليمين الصور التي تعكس الماضي، وعلى اليسار الصور التي تصور المواجهة، وتحت كل صورة كلمة واحدة مثل "مؤامرات – مجون – استهتار – تحفز – سيطرة"، وعلى الناحية الأخرى "تحكم – لهو – ثورة – طرد – انتصار".

أما الكلام الحماسي للمنشور مع الإعلان عن عرض الفيلم فقد جاء في بعضه:

"هل ينسى مصري واحد، كيف كانت تحكم مصر في عهد الملكية؟

"هل ينسى مصري واحد، كيف كان الظلم يرتفع وخيما في كل شبر من أراضى مصر؟

"هل ينسى مصري واحد الذل الذي عاشت فيه مصر تحت نير الاستغلال والجشع والأنانية؟

"لقد كانت مصر تُحكم حكما جائرا، نفر قليل يتحكم في عدة ملايين من المصريين..

"إن قصة تتناول بصدق وواقعية هذا الموضوع الدقيق الخطير، تعتبر ولا شك قصة وطنية، لأنها غاصت في أعماق مصر، وكتبت بالدماء ما كتبه أبناؤها المخلصون البررة بدمائهم الحرة الذكية، من أجل حرية بلادهم..

".. إنها قصة فيلم "الله معنا" كما سجلت أحداث التاريخ هذه الفترة الحاسمة من تاريخ، فسجلها كذلك الفيلم التاريخي الوطني "الله معنا".

"كيف تم للثورة طرد فاروق؟

"كيف استطاعت أن تهدم نظاما جائرا.. وتقوض دعائم ملك ظل جاثما على بلادنا الحرة، سنوات هي أشبه بالدهور المظلمة؟

"ذلك ما سجلته قصة الفيلم التاريخي "الله معنا" .

ومن الواضح أن هذا هو خطاب التعامل مع الفيلم، حيث جاء مقال الناقد "ابن زيدون" تحت اسم "نقد الأسبوع" في مجلة الكواكب – 29 مارس **1955** – أن "هذا هو أول فيلم يعالج موضوع ثورتنا

الأخيرة علاجا مباشرا، ولا شك في أنه فيلم نظيف قوي يستطيع أستوديو مصر أن يفتخر بإنتاجه".

"ولكن الفيلم يعالج الثورة من زاوية واحدة، فيركز في القصة كلها على موضوع الأسلحة الفاسدة، والإتجار بها خلال حرب فلسطين. ويتسرب من هذه الزاوية إلى الطريقة التي كانت تدار بها شئون البلاد، ثم ينتهي إلى بيان أثر موضوع الأسلحة الفاسدة في التعجيل بقيام الثورة التي حررت البلاد من تجار الأسلحة، وتجار السياسة وطردت الملك الذي كان يحمي هذا الفساد".

وقد توقفنا مطولا عند هذه المقاطع للتعرف على مفردات التعامل السينمائي مع الثورة، فلا شك أن الثورة استخدمت السينما كأداة لها التأكيد على منطوقها، وليست هناك فواصل واضحة بين ما كتب في الكلمات الدعائية للفيلم، وبين ما جاء على لسان الناقد، وأيضا ما جاء على ألسنة أبطال الفيلم، فكأنما كل الأطراف تتكاتف من أجل إظهار فساد الملك ونقاء الثورة التي صارت بمثابة الأمل.

ويستخدم الفيلم من خلال حرب فلسطين موضوع تشكيل الضباط الأحرار، وتكتلهم، واستخدام المنشورات السرية كسلاح في كفاحهم، وهم يجندون بعضهم البعض، وكيف يكون التشكيل حتى انتهى إلى الثورة. ورغم أن أسماء الضباط الأحرار الحقيقية هنا لم تذكر، فإن الأداء الذي سلكه عماد حمدي هنا كان يبدو فيه كأنه ينطق بلسان عبد الناصر، ويتصرف بطريقته ابتداء من شكل شاربه، وطريقة تلفظه

بالكلمات، صحيح أن هناك عدم تشابه تام بين أي من الحكاية التي رأيناها في الفيلم، وبين الواقع، ولكن إذا كان الصحفي قد رمز بشكل مباشر إلى الكاتب إحسان عبد القدوس فإن الضابط أحمد، رمز بكل وضوح إلى ناصر الذي اشترك في حرب فلسطين، خاصة الفالوجا.

وقد تكررت مسألة تشكيل تنظيم الضباط الأحرار بنفس المعالجة في فيلم "رد قلبي"، وهناك اختلاف واضح بين النص الأدبي، والسينمائي، فيوسف السباعي الذي كتب الرواية أعطى لمحمد نجيب حقه في القيام بالثورة، ولم يغفل دوره الرئيسي في هذا الأمر، لكن الفيلم الذي عرض عام **1957** كان لابد أن يغفل هذا الحق، وأن ينسب إلى ضباط آخرين من بينهم عبد الناصر، فضل القيام بالثورة.

وقد توقف الفيلم عند نفس الظواهر لصناعة الثورة، فالضابط الشاب "علي" يشترك في حرب فلسطين، ويعود بعد الهزيمة ليجد مظاهر السخط والتمرد تزداد انتشارا في الجيش بفضل جهود الضباط الأحرار.

ويربط الفيلم بين أحداث عديدة شاهدها الوطن، وأدت إلى الثورة، وبين أمور خاصة في حياة "علي"؛ فحريق القاهرة يحاصر الراقصة التي ارتبط بها "علي". أي أن العام ارتبط بالخاص. وبعد هذا الحادث ينضم "علي" إلى الضباط الأحرار، ويجتمعون معا في مشهد مهيب للقسم على أن يتعاونوا معا من أجل إبعاد الملك عن الحكم.

ورغم أننا أمام فيلم عاطفي، إلا أنه فيلم سياسي في المقام الأول، فقصة الحب اليائسة تدور بين بنت باشا له صلاته السياسية وبين ابن جنايني الباشا، في مجتمع لا يقر أبدا مثل هذه العلاقات بين طرفين بينهما هوة شاسعة في السينما. وقد جعل الفيلم والرواية من "علي" واحدا من دفعة عام **1938** التي ضمت عبد الناصر وغيره من الشباب الذين اشتركوا في حرب فلسطين، وقاموا بعمل التنظيم.

ويبدو أن السينما قررت أن تتوقف لفترة طويلة عن عمل أفلام مباشرة عن الثورة، ربما لأن فيلمي "الله معنا" و"رد قلبي" قد استنفدا غرضا مهما بالتعبير عن الثورة، وظلت المساحة خالية من فيلم مباشر عن الثورة بنفس القوة ونفس التوليفة، حتى قدم كمال الشيخ فيلمه "غروب وشروق" عام **1970**، وهو فيلم من تأليف واحد من ضباط الثورة هو جمال حماد.

لكن السينما لم تتوقف عن تناول قضايا الثورة، والتمرد على الطغيان بدرجات مختلفة، وقد بدا ذلك بشكل واضح في أفلام تنتمي إلى التاريخ في أحداثها، ومنها على سبيل المثال "المماليك" لعاطف سالم **1965** و"تنابلة السلطان" لكمال الشناوي في نفس العام، و"ثورة اليمن" لعاطف سالم عام **1966**، و"أمير الدهاء" لبركات، و"ثمن الحرية" لنور الدمرداش، وكنا قد شاهدنا من قبل ثورة شعب من نوع خاصة في "جميلة" ليوسف شاهين **1958**، و"أميرة العرب" لنيازي مصطفى، وغيرها.

هذه الأفلام لم تتحدث عن ثورة 23 يوليو، لكنها أفلام تمجد فكرة الثورة بمعناها العام، والانقلاب ضد الطغيان، وقد بدت فكرة بالغة الأهمية في هذه الأفلام، أن الثورة لم تكن عملا شعبيا بالمعنى المفهوم بقدر ما هي تمرد فردي يقوم به شخص تعاونه مجموعة صغيرة – أشبه بالضباط الأحرار – بينما يبدو الشعب نفسه بعيدا عن هذه الأحداث، وسنأخذ نموذجين بالغي الوضوح في هذا المضمار هما: "تنابلة السلطان" و"المماليك".

ففي الفيلم الأول، يموت الوالي العادل، ويترك السلطان لابنه حسن الذي عليه مواجهة الظلم، لكن زوجة أبيه السلطانة الطاغية آسيا تسعى إلى استلاب السلطة من حسن من أجل تسليمها إلى ابنها الوحيد، وتبدأ في التحرش به وجمع المزيد من الأعوان لذلك، إلا أن الأمير حسن ينجح في إخراج التنابلة من كسلهم من أجل مساعدته، ويسعون إلى مناصرته. يحس الأمير أن عليه أن يفعل شيئا، فيتخذ من أم حسن رهينة، كما يختطف ورد (حبيبة حسن) ويطلب من الأمير التنازل عن العرش، وإلا قام بالتخلص منهما.

إذن، الثورة هنا نوع من الاستيلاء على السلطة، والفيلم تدور أحداثه في قصر السلطان، ومحاولات التنابلة تأليب الناس هو مجرد شكل خارجي لجعل الثورة شرعية. ففي القصر الفخم تدور مواجهة شديدة بين أعوان السلطان والخصوم. ويتمكن حسن من القبض على منافسه في العرش، ويودعه السجن.

وقد اختلفت التفاصيل بعض الشيء في فيلم "المماليك"، فالثائر هنا من أبناء الشعب، هو حداد قتلت أسرته بواسطة رجال الطاغية، وعليه أن يصنع سيفا، وأن يتسلل إلى القصر، والقصر هو مكان الأحداث الرئيسية حيث يعامل الأمير شركس وزراءه كعبيد، في الوقت الذي يدبر فيه الوزير جعفر لشيء ما من أجل الانقلاب. ويطلب الأمير من ذراعه الأيمن أيبك أن يفرض المزيد من الضرائب على الحدادين، ويترل أيبك ويقتل أم أحمد (الحداد) في اليوم الذي يستعد فيه هذا الأخير للزواج من حبيبته، ويقرر الفتى الثأر ويصبح واحدا من المماليك بمساعدة جعفر، ويكتسب ثقة الأمير، وينجح في الانقلاب عليه، وذلك بمساعدة نور الدين وأعوانه المسلحين.

الثورة هنا فردية، لكن الثائر طالما أنه أمام قوى طاغية، فإنه يستعين بثوار آخرين.. وكما نرى فإن الثورة صارت حدثا مهما في السينما المصرية في تلك الآونة وبدأت تدخل الأفلام بشكل مباشر، أو من الباب الخلفي، فكما أشرنا فإن الحديث عن الثورة قد بدا كأنه يتنفد مهامه، وبدا مكررا، وفي الستينات بشكل خاص فإن الأفلام التي توقفت عند فساد ما قبل الثورة، خاصة حريق القاهرة قد كثرت، مثلما حدث في "الباب المفتوح" و"لا وقت للحب"؛ لذا فقد كان على السينما أن تعثر على مداخل جديدة ومختلفة. وكما أشرنا في الفصل الأخير من هذه الدراسة، أن الثورة قد نقلت إلى مناطق أخرى كالجزائر واليمن، فإن السينما صبغت أبطالها بوطنية، وحس سياسي عال للغاية.

وقد بدت هذه النظرة شديدة الوضوح في أفلام من طراز "سيد درويش" لأحمد بدرخان الذي سبق أن أخرج فيلما عن "مصطفى كامل" بالإضافة إلى فيلمه الضخم "الله معنا".. وفي "سيد درويش" رأينا كيف تأثر الصبي الصغير بمصطفى كامل، واستوحى من إحدى خطبه لحنه الشهير "بلادي بلادي" فقد تسلل الطفل سيد إلى جمع غفير جاء لسماع خطبة سياسية لمصطفى كامل، ويردد كلمات الزعيم وهو يقول بصوت عميق الصدى:

بلادي بلادي.. لك حبي وفؤادي.. لك دمي، وإحساسي..

وعكس الفيلم الحس السياسي والوطني العالي لسيد درويش من خلال شرح الأسباب التي لحن من أجلها العديد من الأغنيات، ومنها "يا عزيز عيني أنا نفسي أروح بلدي" و"يا عزيز يا عزيز، ضربة تاخد الإنجليز" فسيد درويش يذهب إلى حفل ريفي ويرى قسوة الأثرياء ضد الفقراء والسلطة تسحب الأبناء إلى التجنيد، كما أن سيد درويش يؤلف نشيد ثورة **1919**، ويستعد لاستقبال سعد زغلول عند عودته من المنفى، لكنه تبعا للإرهاق الشديد فإنه يموت في ليلة الاستقبال قبل وصول الزعيم بساعات.

وقد قام الفيلم بتسيييس أشياء كثيرة في حياة سيد درويش منذ طفولته، وحتى مماته، وجعله يقف ضد المستعمر وضد الطغاة، والطغاة هنا ليسوا الحكام، بل الأثرياء والإنجليز.

والجدير بالذكر أن نقد الثورة لم يبدأ بعد رحيل عبد الناصر، بل بدأ في تلك السنوات، من خلال أفلام سوف نتناولها في الفصل السابع حول الرؤيا السلبية، ولكن هذا النقد بدأ بعد أن بدأ الحلم ينهار، أي بعد نكسة المؤسسة العسكرية في يونيه وقبلها في حرب اليمن، وصار على الوطن أن يجمع أشلاءه وهو جريح.

وبدأت هذه الظاهرة تزداد مع أفلام من طراز "القضية **68**" لصلاح أبو سيف، و"ميرامار" لكمال الشيخ. أي أنه عام **1969** كانت الثورة هي الحلم لدى السينمائيين، وفي الأجواء السياسية العامة في مصر، وعلى الثورة أن تستعيد عافيتها مرة أخرى بإنتاج فيلم من طراز "الله معنا" وأن يقوم بإخراجه نفس الاسم الذي انتقد الثورة، كمال الشيخ، ومن هنا جاء فيلم "غروب وشروق" الذي عرض في **16** مارس **1970** أي قبل وفاة عبد الناصر ببضعة أشهر.

الفيلم إذن هو محاولة سينمائية أعاد هيبة الثورة، وتصوير الفساد السياسي لحكام الملكية.. ويمكننا الحديث عنه بمقارنة واضحة مع "الله معنا"، ليس فقط لأن محمود المليجي كممثل قد جسد نفس الشخصية، بل أيضا لأن الفيلم عن شخصية سياسية ذات سلطة عليا تواجه المتاعب بسبب الابنة.

فنادية في فيلم "الله معنا" هي التي تساعد في صنع فجوة في حياة الأب.. وتجعل السوس السياسي ينخر في البيت، عندما تسرق وثائق مهمة حول الأسلحة الفاسدة وتسربها إلى الصحافة. كما أن مشاعر الابنة

العاطفية هي التي تدفعها إلى ذلك.. وفي "غروب وشروق" فإن الابنة مديحة بسلوكها الشائن هي التي سوف تنخر في البيت، وعن طريق زوجها سوف يتم تسريب وثائق خطيرة من أجل توزيعها في شكل منشورات سرية.

ومثلما كان أحمد ضابط جيش، فإن زوج مديحة سيكون أيضا أحد ضباط الطيران المدني، ولعل الاختلاف الجذري بين الفيلمين هو هوية العلاقة بين الابنة والرجل الذي دخل حياتها، لكن مهما كان الاختلاف فإن وجود الابنة سيكون سببا لأن يتسلل الثوار إلى الدار، للتوصل إلى الوثائق السرية المهمة.

مديحة إذن فتاة حسية تتزوج من الطيار المدني سمير كثاني زواج في حياتها، وهي تطلب منه أن يعيش معها في نفس القصر، وفيما بعد تطلب مديحة من زوجها أن يعيشا بمفردهما خارج القصر، ولأن مديحة هي الابنة الوحيدة للرجل المتسلط – مثل نادية – فإن عزمي باشا رئيس البوليس السياسي يرفض أن تقيم ابنته بعيدا عنه.

وقد قدم الفيلم المزيد من التفصيلات عن علاقات مديحة العاطفية، قبل أن يدخل في الموضوع، فبعد رفض الأب فإن الخلافات تنشأ بين الزوجين، وتحس الزوجة بالملل أثناء غياب زوجها، ولذا فإنها تتصل بصديق له يدعى عصام – رشدي أباظة – وتسامره في الهاتف، حيث تعرف أنه رجل متعدد المغامرات النسائية. وعندما تتصل المرأة بعصام، فإن هذا الأخير لا يعرف أنها زوجة صديقه سمير، وتتوطد العلاقة

بين الاثنين عن طريق الهاتف، وتطلب المرأة أن تلقاه، وتذهب إليه في شقته، وهناك يستأذن منها للذهاب لشراء زجاجة خمر، وفي الطريق تصدمه سيارة.. ويخبر عصام صديقه سمير فور عودته من الخارج بما حدث، وأنه أغلق الباب على المرأة التي في شقته، فيذهب سمير إلى شقة عصام دون أن يعلم أن زوجته هي التي وراء الأبواب. وتصدمه المفاجأة ، ويطلق المرأة..

وأمام هذه الفضيحة العائلية، فإن رئيس البوليس السياسي يدبر خطة لقتل زوج ابنته السابق، ثم يرغم عصام على الزواج من ابنته تجنبا للفضيحة.

وهنا تبدأ الأحداث السياسية في سيادة الفيلم، ويحاول عصام الاستفادة من وجودها في القصر من أجل التعرف على أجواء المترل وأسراره، ونكتشف أن هناك شارة خاصة بين الثوار السريين. وأن من بين من يحملون هذه الشارة بعض رجال البوليس السياسي، لذا فإن عصام يشعر أنه ليس داخل القصر وحده، وأن من يتصورهم خطرا عليه، ليسوا سوى رفاق نضال.

لذا فإن عصام يلعب دورا سياسيا في إسقاط عزمي باشا، حميه، ويسعى إلى الاستفادة من وجوده هناك، ويقوم بتصوير بعض الوثائق المهمة، ويسلمها إلى زملائه في التنظيم السري، هذا التنظيم يأخذ أشكالا عديدة هنا، فعصام ليس ضابط جيش، أي أن التنظيم السري – حسب

الفيلم – لم يكن كله من الضباط الأحرار، كما أن زميله الذي يعمل في البوليس السياسي ليس من الجيش، لكنه يساعد في إسقاط عزمي باشا.

وعندما تصل الوثائق السرية، في شكل منشورات إلى الناس، ومنها إلى القصر فإن السراي تطلب من عزمي باشا أن يقدم استقالته، ثم تقوم بإلقاء القبض عليه، بينما عصام في عمله مع التنظيم السياسي.

وليست هنا أي إشارة إلى الضباط الأحرار، المفروض أنهم قاموا بالثورة، بل أن الفيلم يطلق عليهم اسم التنظيم السياسي، أو كما يرد الذكر أحيانا "خلية ثورية".

لكن هذه التغيرات الشكلية لم تبعد فيلم "غروب وشروق" أن يكون بمثابة طبعة ثانية معدلة لتناسب الفترة الزمنية التي تم إنتاج الفيلم فيها من "الله معنا"، ويبدو من العنوان المباشر مدى الفرق بين ما "كان"، وما "ينتظر حدوثه" في الفيلم.. فهناك الكثير من الأفلام السياسية التي كانت في النهاية فيها مفتوحة مثل في "بيتنا رجل" التي لا نشاهد فيها الثورة بشكل مباشر، ولكن المشاهد يعرف سلفا أن الثورة قادمة، وسوف تقوم بتعديل كل هذه السلبيات إلى الجانب الإيجابي.

وكما سنرى فإن هناك نوعا آخر مختلفا من الأفلام والرؤى سوف يظهر، بعد رحيل عبد الناصر وتغيير القيادة السياسية التي ستصنع لنفسها ثورتها الخاصة، والتي ستحاول أن ترى في القديم – ثورة يوليو –

أوجه سلبية عديدة، ورؤى انتقادية، وأن في الجديد – ثورة التصحيح – عالما أفضل مما كان عليه الوطن قبل **1970**

وقد اتخذت الأفلام التي صورت عن إيجابيات ثورة يوليو شكلا سياسيا، ليس فقط لأنها كانت بمثابة انتكاسة لسياسة حكومة الثورة، ولكن أيضا لأن الأفلام التي توقفت عندها قد مست العاملين بالسياسة، سواء قبل الثورة وبعدها، ونحن هنا نتحدث عن الثورة كحدث، وكمحاولة لتغيير وجه مصر سياسيا عقب قيامها.

لكن الأفلام التي تناولت الثورة فيما بعد، مثل فيلم "جمال عبد الناصر" للمخرج السوري أنور قوادري، لم تكن سياسية بالمعنى المفهوم، رغم أنها تتحدث عن أشخاص عملوا بالسياسة، وغيروا الوجه السياسي في مصر وبعض العالم العربي، ولكن عندما تم إخراج هذا الفيلم الذي تكلم عن ثورة يوليو بأسماء أبطالها الحقيقيين، كانت الثورة عند عرض الفيلم قد صارت جزءا من التاريخ، ومر عليها أكثر من خمسة وأربعين عاما، أي أن الثورة قد تغيرت من رؤية سياسية سينمائية، إلى رؤية تاريخية، وصار الفيلم تاريخيا في المقام الأول.

الفصل السابع

نقد ثورة يوليو

ترى هل كانت هزيمة يونيو سببا حقيقيا للنقد السياسي للتجربة الثورية؟

الإجابة بالطبع نعم، فعلى المستوى العام انتشرت النكات السياسية في المجتمع المصري التي تندد بالهزيمة ورجال السياسية، وقد طالت هذه النكات شخصية الرئيس نفسه، خاصة بعد انتحار المشير عامر، لدرجة أن عبد الناصر قد أشار إلى هذه النكات في خطاب له، بعد النكسة بفترة قصيرة.

وتم اكتشاف أن النقد السياسي، ليس سوى حالة من تفريغ الشحنات الغاضبة تجاه ما حدث، وكان الرئيس قد اطمأن إلى بقائه في الحكم، بعد خروج الشعب لمبايعته في التاسع والعاشر من يونيه. إذن، فلم لا يسمح بنقد الثورة نفسها، لكن في حدود بعينها.

وفيما قبل، كان النقد الاجتماعي محدودا جدا في السينما والمسرح، وبدا ذلك واضحا من خلال مسرحية "القضية" للطفي الخولي المنشورة عام 1964 والتي سرعان ما التقطها صلاح أبو سيف بعد النكسة ليقدمها في فيلم يحمل الكثير من أوجه النقد الاجتماعي، والقليل

من النقد السياسي في فيلمه "القضية 68" كما وجه توفيق صالح بعض النقد الاجتماعي في فيلمه "المتمردون".

وقد كان صلاح أبو سيف ذكيا في التعامل مع الظروف السياسية المحيطة كأنه يستشرف نبضها، فالفيلم الذي أخرجه قبل ذلك مباشرة عن "القاهرة 30" انتقد فيه ساسة الثلاثينات وحيواتهم الماجنة، لكنه عندما اقترب من عام 1968 كان عليه أن يقدم نقدا اجتماعيا أكثر منه سياسيا، وإن كان في نفس الوقت يحاول أن يعكس ما يحدث في حي شعبي صغير، بما يدور من خلال مستوياتها الاجتماعية المتعددة.

وقد عرض الفيلم في 30 نوفمبر 1968 بما يعني أنه إنتاج مرحلة ما بعد النكسة، وقد شاهده الناس على أنه فيلم اليوم. وقد عرض الفيلم قبل "ميرامار" بعدة أشهر.

ومسرحية الخولي تدور حول الصراع بين تياري الإصلاح والثورية، والمسرحية تلقي اللوم في الجمود الاجتماعي على الاستعمار، لكن الفيلم يدين المعوقات النابعة من الفساد والأنانية التي تعوق تطور المجتمع. وهنا إسقاط واضح على مسألة اللجان السياسية التي كانت تمثلها لجان الاتحاد الاشتراكي، وذلك في صورة لجنة أهل الحي. حيث يغرق أعضاء اللجان في جدل عديم الفائدة، وتتوه أوقاتهم دون أن يقدموا خدمة واحدة للناس الذين هم في حاجة إلى حلول، وليس ثرثرة.

إذن، فقد تحدثت السينما، ولو باللفظ، عن مسألة الإصلاح وضرورته، وقبل ذلك بفترة وجيزة كان الكثيرون – سينمائيا – يرون أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان.

ورئيس اللجنة هو الأستاذ منجد – لاحظ رمزية الاسم – الذي يجلس على يمينه خصوم التقدم، وعلى يساره مجموعة من الشباب تؤمن بالتقدم – لاحظ أيضا رمز اليمين واليسار هنا – كما أن البيت المشروخ الذي يحتاج إلى تدعيم هو رمز واضح أيضا في سينما صلاح أبو سيف. لكن الأستاذ يعمل على ترميمه، وطلائه من الخارج، في وقت صار الشرخ يزداد اتساعا وخطورة. في الوقت الذي يسعى شباب اليسار إلى تنبيهه إلى الخطر المحدق بالبيت. إلا أنه يقابل آراءهم بالكثير من السلبيات ويؤمن أن ترميم البيت سوف يعيد إليه التماسك.

وكما جاء على لسان الناقد باسكال – مجلة سيني فيلم – فإن "لنا ملاحظات على القصة بأن أحداثها لم تتناول عيوبا جوهرية في قوانين مجتمعنا. وأن العيوب التي أبرزها أحداث الثقة أصبحت غير ذات موضوع، مثال ذلك أن قانون الأحوال الشخصية الذي يتضمن – فيما يتعلق بفارق السن بين الزوجين في الزواج – في طريقه إلى الصدور، كما أن قانون العمل والعمال لا يمكن أن يجعل هناك تحايلا على هضم حقوق العمال.. وإذا كان – الشرخ – قد أصاب عمارة السيد منجد عبد السلام والذي كان سببا في انهيارها لأن الحاج سعدون اكتفى بإخفائه عن الأنظار، بينما هو يتسع من الباطن – إذا كان ذلك يرمز إلى ضرورة

إصلاح القوانين جذريا – فهو ولا شك بيت القصيد، والدولة في سبيل هذا التغيير.

وإذا كان الرمز في الفيلم، قد خفف من حدة النقد المباشر، كما سنرى فيما بعد، فإن الفيلم يعد بمثابة رؤية لسلبيات المجتمع، ليس أبدا في زمن النكسة، ولكنه في المجتمع المصري بشكل عام في عصور متعددة، فالمجتمع لديه سلبيات تتباين من عهد لآخر.

لكن الحديث المباشر عن سلبيات الثورة جاء في فيلم "ميرامار" لكمال الشيخ عام **1969**، وفي الهزيع الأخير من سنوات عبد الناصر، في تلك الفترة كان النقد الاجتماعي قد ارتفعت حدته، وفي رواية نجيب محفوظ هناك رؤية تعيشها مجموعة من الأشخاص ينتمون إلى عصور متباينة: عامر وجدي الصحفي الذي ينتمي إلى زمن ما قبل الثورة، وهو شخص اختار الاستكانة ولا يحمل في داخله أي كائن متمرد، أما طلبة مرزوق فهو من الأعيان السابقين الذي لا يملك سوى الانتقاد بإطلاق النكات السياسية الساخرة. أما الشباب، فهناك سرحان البحيري عضو بارز في الاتحاد الاشتراكي، ثم الشاب منصور باهي، شقيق لواء في الشرطة، الذي ينتمي إلى تنظيم جديد مناهض للثورة.

وهناك أيضا المرأة ماريانا، صاحبة البنسيون التي عاشت ثورات عديدة شهدتها مصر، منها ثورة **1919** حيث مات زوجها الإنجليزي، أما ثورة يوليو فقد أممت بعض أموالها، ولم يبق لها سوى البنسيون تؤجر غرفه للواردين عليها ومنهم الشخصيات.

وأهمية الفيلم، أن الناس شاهدت طلبة مرزوق يسخر من الثورة بشكل عام، ومن ثورة يوليو بصفة خاصة، وقد وجد هذا النقد السياسي هوى لدى الناس فازدحموا أمام صالات السينما من أجل مشاهدة طلبة، وهو يشير إلى تمثال سعد زغلول، يردد لصديقه عامر: "الراجل اللي ورانا ده من يوم ما عمل الثورة والناس مالهاش كلام إلا عن الثورة".

ونحن لن نقارن بين الفيلم والرواية، ولكن من المهم الحديث عن الفيلم السياسي. فطلبة مرزوق له رؤية ساخرة مما يحدث في الوطن، فهو يكره الثورة وينظر إلى سرحان البحيري بارتياب ملحوظ، ويردد كلما رآه خارجا مرددا أن وراءه اجتماعات عبارات مثل "كله اجتماعات.. مافيش إلا كده".. وقد كتب علي أبو شادي في كتابه "كلاسيكيات السينما المصرية" – المجموعة الثالثة – أنه "يمثل الوعي الجمعي الذين الانتهازية وسلبيات التجربة، وهذا ليس حق طلبة مرزوق بالتحديد، في أن يكون هو البطل المحبوب ممثل الجماهير – عكس ما قصد نجيب محفوظ تماما – فهو قد أراد إدانة طبقته الإقطاعية عملية السراي الداعية إلى الاستعمار.. لكن كمال الشيخ يبرز رؤية ممدوح الليثي بشدة، ويقدمه متسيدا لكل المشاهد التي يظهر فيها، يخصه بروح السخرية والدعابة ويركز عليه من خلال اللقطات المتوسطة والمكبرة.. ولا يسعى إلى إدانته على الاطلاق، بل العكس فإنه يبرؤه ويتعاطف معه.

وإذا كان الفيلم قد قدم ابن الطبقة الراقية لاهيا، في شخصية حسني علام، فإن أهم نماذج الفيلم هو محورها سرحان البحيري، وهو

شاب صغير السن على المناصب السياسية والاجتماعية التي حصل عليها، فهو وكيل شركة الغزل، وعضو مجلس الإدارة المنتخب، وعضو اللجنة السياسية في الاتحاد الاشتراكي. وهو سريع التحول بما يفيد مصالحه، فلا مانع أن ينتقل من الوفد إلى الاشتراكية، وهو منافق اجتماعي مجامل، ويلعب على عواطف النساء وانتهازي ووصولي، وليس هناك منفذا واحدا للتعاطف معه، فهو يسرق من بضائع الشركة اتي يعمل بها.. كما أن أماكنه المفضلة هي الاتحاد الاشتراكي، والملاهي الليلية حيث الراقصات.

وقد قدم الفيلم هذه الشخصية بكل سلبياتها، كأنها صورة لما حدث للوطن في الوقت الذي رأينا فيه واحدا من أبناء الثورة يتمرد عليها، فمنصور باهي عضو نشط في إحدى التنظيمات الشيوعية السرية وهو شخص مخلص يعاني من أن زملاءه في التنظيم يقفون ضده، لاعتقادهم أنه يسرب المعلومات إلى أخيه ضابط الشرطة الذي يجد حرجا واضحا في وظيفته بسبب نشاط أخيه، فأراد إبعاده عن القاهرة والبقاء لبضعة أسابيع في الإسكندرية، فيسكن بنسيون ميرامار، ويتعرف على كافة المقيمين فيه، لكنه لا يندمج وسطهم، وكل ما يفعله أن يقوم بطعن سرحان البحيري في الطريق، بعد أن كان قد مات، لإثبات موقف إيجابي لمناصرة فكره وسلوكه السياسي.

نحن إذن أمام أنماط سياسية، لكل منها دورها السياسي الواضح، سواء في الماضي، أو الحاضر، وهؤلاء الأشخاص يتبادلون الطعام على

نفس المائدة، ويحتسون المشروبات الساخنة معا، فهم نماذج إنسانية أولا وأخيرا، ولكنها مصبوغة بصبغة سياسية في حاضرها وماضيها، ثم أن بعضها – خاصة الشباب – يتصارعون فيما بينهم، والسبب أحيانا هو النساء. لكن السبب الأساسي هو إتلاف المفاهيم السياسية.

ونحن أمام أهم الأفلام التي تعاملت مع السلبيات السياسية للثورة، وهو فيلم سياسي في المقام الأول باعتبار أن إنتاجه وعرضه قد تم في فترة ازدهار الثورة، وإبان حكم عبد الناصر الذي صرح بعض الفيلم كما تحدث كمال الشيخ إلى محمد الدسوقي في مجلة "فن" قائلا: "أراد الرئيس عبد الناصر وقتها تغيير نظام الحزب الواحد، واعتقد أنه كان يفكر بشيء أشبه بالمنابر التي من الممكن تحويلها إلى أحزاب. وكانت التعددية هي هدفه وصولا إلى الديمقراطية الكاملة. ولم يقف بوجهه كما فعل البعض وعلى مسئولية عبد الناصر. تم عرض "ميرامار" وكان ذلك في عام **1969**".

وقد جاءت أهمية هذا الفيلم سياسيا في أن وقائعه "تحدث" في فترة عرضه ولم يستخدم فعل "كان" مثل عشرات الأفلام التي تحاول تمجيد الحاضر على أطلال الماضي، والغريب أن نفس الفعل قد تم استخدامه، مع تغيير النظام السياسي بوفاة عبد الناصر، ثم انقلاب مايو، وانفراد أنور السادات بالحكم، فكان عليه أن يسمي ما فعله بثورة التصحيح، ردا على ثورة يوليو فأسرعت السينما بمساندته كعادتها في الوقوف إلى جانب النظام السياسي الذي تتبعه.

وإذا كانت الأفلام التي وقفت مع الثورة، قد صورتها باعتبارها قد أنهت عصرا من الفساد السياسي والاجتماعي والرشوة، فإن الأفلام التي صنعت ضد الثورة بعد مايو **1971**، ركزت في المقام الأول على الموقف العدائي للثورة وخاصة عبد الناصر ورجاله، ضد الذين اختلفوا معها، فقامت باعتقالهم، ووضعتهم في السجون السياسية ولاقوا التعذيب الشديد.

وركزت هذه الأفلام على أن عصر الثورة لم يكن عصر حرية بالمرة، وأن كل من حاول التعبير عن رأيه السياسي دخل المعتقل وتعذب فيه، بل أن هناك حالات عديدة من الأبرياء دخلوا السجون السياسية دون أن يكون لهم أي نشاط سياسي بالمرة.

وقد توقفنا في الفصل الرابع عشر عند المعتقلات السياسية، وناقشنا أفلام من طراز "الكرنك" و"احنا بتوع الأوتوبيس" و"أسياد وعبيد" و"شاهد إثبات" و"وراء الشمس"، وبدا أن السينما قد عدلت من وجهة نظرها، ليس فقط لأن هذه الأفلام قد هاجمت ثورة يوليو، ولكن لأن الأفلام التي تناصر تلك الفترة قد توقفت لفترة طويلة حتى عادت ظاهرة مناصرة الثورة عام **1996**، مع فيلم "ناصر **56**".

وهذا الانقلاب في وجهات النظر، لم يمس فقط هؤلاء الذين كان عليهم مناصرة سياسة السادات، ولكن تغيرا ملحوظا قد حدث لدى الذين عانوا من الثورة، ومنهم جلال الدين الحمامصي، لكن الغريب فعلا أن كاتبا من طراز إحسان عبد القدوس بدا كأنه غير من وجهة نظره تماما

مع قصته القصيرة "محاولة لعلاج جرحى الثورة" نشرها عام **1975** ضمن مجموعة قصصية باسم "الهزيمة كان اسمها فاطمة". بطلة القصة هي "فاتن البلتاجوني" من أسرة كبيرة، كانت تملك آلاف الأفدنة، وتعيش كملكة تضطرها الظروف أن تسافر إلى بيروت كي تعمل ساقية للرجال في الملاهي الليلية، يذهب ضابط من رجال الثورة للبحث عنها. ترفض في أول الأمر، ثم تحكي له قصتها مقابل بعض النقود. وتردد: "نسيت أنني ابنة البنتاجوني.. نسيت كل شيء". إنها إحدى جرحى الثورة، وعندما ينجح الضابط – في الأقصوصة – في أن يعيدها إلى القاهرة لا تستطيع أن تكون امرأة عادية.. "كل ما نعيش به هنا هو الحقد والغيظ. ماتت ابنة البلتاجوني". وتضطر إلى العودة من حيث جاءت.

وقد صورت السينما بعض المشاهد التي قدمتها عن فترة ما قبل الثورة، كأحداث بطولية، ثم صدرت فترة ضد الثورة بشكل لا إنساني، فشتان بين المشهد الرومانسي الرائع بين "إنجي" و"علي" في "رد قلبي"، وهو يأخذ المجوهرات من قصر الباشا، وانتهى الأمر بعودة "علي" إلى حبيبته، وبين ما فعله ضابط جاء من أجل استلاب أموال البلتاجوني باشا، يخلف وراءه مرارة، وأزمة قلبية تؤدي بحياة الأب.

وإحسان عبد القدوس كاتب ضد الثورة في هذه الأقصوصة أكثر من الفيلم، فهنا تولدت قصة حب بين الضابط وفاتن البلتاجوني – تغير اسمها في الفيلم – وسافر من أجلها إلى المغرب – وليس إلى لبنان – لإعادتها، وكان الحال قد انحدر بها تماما، فانتقلت من رجل إلى آخر.

ولعل العنوان الذي اختاره إحسان سياسي ومباشر يعكس رؤية الكاتب الجديدة، وهو الذى كان واحدا من الكتاب الذين ناصروا الثورة في مجدها، وفي أقصوصته لم تنجح محاولة علاج جرحى الثورة، وعادت ابنة البلتاجوني مرة أخرى إلى منفاها بعد أن تعذر عليها التعامل مع الوطن في ظلال الثورة.

وفي الفيلم إشارات واضحة إلى المكاسب المادية التي حققها رجال الثورة من الأموال التي تمت مصادرتها، وهناك إشارة إلى أن أحد هؤلاء الرجال يطالب من فاتن البلتاجوني أن تصير عشيقة له، وأن الثورة سوف تساندها، فترفض الفتاة مما يدفع بها إلى الهاوية. وهذا الضابط الكبير هو الذي يملك المصادرة وإيقافها، وكان يمكن لفاتن أن تسترد ما انتزع منها لو أنها قبلت أن تعطيه ما قامت بمنحه كذلك فيما بعد لرجل آخر خدعها في سويسرا.

إذن، فقد انقلبت صورة ضباط الثورة في السينما، انقلابا تاما وواضحا، وقد جسد نفس الممثل نظيم شعراوي في قصة أخرى لإحسان عبد القدوس صورة ضابط الثورة ورجل السلطة في فيلم "يا عزيزي كلنا لصوص" **1989** فهذا الأب الضابط كبير صار مسئولا مرموقا وزيرا، وهو يقوم بإهداء زوجة ابنه في ليلة عيد ميلادها "بروش" ماسيا ثمينا جدا انتزعه من باشاوات العهد الملكي أثناء الثورة.

صحيح أن مصير الضابط هو ترك منصبه في ظل النظام السياسي الجديد، لكن هذه هي صورة ضباط الجيش والمسئولين الثوريين في

السينما المأخوذة عن إحسان عبد القدوس. وكان السؤال هو: هل انقلب الكاتب على نفس الرجال الذين دافع عنهم وعن مبادئهم فيما قبل، أم أنه أراد أن يكشف أنه قد اندس وسط الضباط الأحرار رجال يستحقون ما نالوه من عقاب؟

وهناك تجربة ثالثة لإحسان عبد القدوس هي "حتى لا يطير الدخان" حول محام كان قريبا جدا من رجال السياسة الذين أثروا في تاريخ مصر، خاصة أحداث يونيه **1967** ورأى أن القرارات السياسية المهمة في هذه الفترة قد خرجت من جلسات المخدرات التي تدور في الشقة التي أسسها فتحي عبد الهادي.

ورحلة فتحي في الرواية بدأت قبل يونيه بسنوات، وانتهت مع العدوان. أما السيناريو الذي كتبه مصطفى محرم، فقد بدأ بعام **1967**، وحتى عام **1982** إذن فإحسان قد هاجم فترة الثورة، بينما سعى الفيلم إلى انتقاد السياسة في الحقبة الساداتية، والشقة في الفيلم تتحول إلى مكان لإدارة مصر. ففي الرواية تدور دفة الحرب من هناك، وفي الفيلم يحضر رجال سياسة وانفتاح وتجار مخدرات وطلبة سيصبحون من ذوي مناصب حساسة بعد التخرج.

وفي الثمانينيات، ظهرت أفلام عديدة تهاجم الثورة، وما فعلته ضد أبناء الباشوات وكشفت عن الجانب السلبي للثورة، ومن هؤلاء الشخصيات نبيل حافظ في فيلم "إنقاذ ما يمكن إنقاذه" لسعيد مرزوق، ابن الباشاوات الذي هاجر عن مصر ثمانية عشر عاما بعد أن فرضت

الثورة الحراسة على ممتلكاته. وها هو يعود إلى وطنه من رحلة الغربة من أجل استرداد قصره الذي أعيد إليه.

وقد سعى المخرج عمدا إلى الرمز بأن القصر هو الوطن. وأنه يحوي بداخله الطيب والشرير. ويسقط نبيل في عالم آخر، فيتحدث إلى الفتاة آمل عن أمجاد أبيه الباشا ووطنيته مؤكدا أن الباشاوات ليسوا أشرارا. هذا النبيل يسقط فجأة وبدون سوابق في رذيلة، رغم أنه أمام تجربتي حب يمكن لكل منهما أن تنتشله من الخطر الذي دهمه. ونبيل، كما صوره الجزء الغالب في الفيلم، مثقف متعلم واضح متدين، ومثل هذا النموذج ليس من السهل أن يسقط في الرذيلة.

وفي عام **1990** بدأ المخرج أشرف فهمي كأنه ينحو منحى مختلفا تماما في فيلمه "قانون إيكا" و"إعدام قاضي" والهجوم على الثورة في الفيلم الأول مكرر، حول الاعتقالات السياسية، ونحن هنا لم نر الأستاذ الجامعي في السجن أو المعتقل، إلا قليلا، بل بعد خروجه وإصابته بالتيه، فيعيش مع امرأة من العالم السفلي يتعاطى الحشيش، أشبه بالمجنون، وتحاول أحد تلميذاته المؤمنات بدوره إعادته إلى حالته الطبيعية، لكن آثر التعذيب يبدو عليه نفسيا تبعا لما لاقاه من أهوال هناك.

والنقاد الذين وقفوا مع أشرف فهمي حين دافع عن الحرية في فيلمه "ليل وقضبان" صدموا فيما قدمه من فكر في فيلميه المذكورين خاصة علي أبو شادي في كتابه "السينما والسياسة"، ثم كمال رمزي في مقالات نشرها في مجلة "فن" الذي يقول عن فيلم "قانون إيكا": "لا يمكن

للمشاهد أن يصدق كل هذه المغالاة التي تصل إلى درجة التجني، وهنا يكمن الفرق بين النقد والتجريح، أو التشويه. فما يقوم به "قانون ايكا" ليس أكثر مع هجائية طويلة مملة تمتلئ بالأكاذيب، لا تعبر عن أفكار بقدر ما تعبر عن كراهية لا تحدها حدود تجاه فترة زمنية، في مقابل عشق أرعن تجاه فترة أخرى".

والفيلمان اللذان قدمهما أشرف فهمي يربطان بين الحاضر والماضي، فمن خلال ما توصل إليه الناس من مصائر عليهم اجترار الماضي، فهناك رجل عائد من الخارج اشترك في ذبح القضاة عام **1968** بواقع من السلطة السياسية، فهذا المسئول السياسي قام باقتحام شقة أحد القضاة مع عدد من رجاله، ثم حملوا القاضي ورموا به من الشرفة أمام ابنته وزوجته. ويحاول الفيلم أن يؤكد أن الأحداث حقيقية وأن هذا القاضي الذي رموا به من شرفته ليس سوى واحد من رجال شرفاء عديدين تخلصت منهم السلطات السياسية عقب النكسة.

والجزء الغالب من الفيلم يدور من خلال ابنة القاضي، وقد صارت محامية، تسعى إلى الانتقام من الرجل الذي رمى بأبيها من الشرفة مما أصاب أمها بالشلل. وكانت السينما قد تعرضت لمذبحة القضاة بصور مقاربة عام **1977** بفيلم "امرأة من زجاج" لنادر جلال.

وقد حاولت السينما من خلال بعض المخرجين الذين انتموا في بداياتهم إلى السبعينيات كشف الكثير من سلبيات الثورة، وكان المخرج الثاني نادر جلال أحد الذين هاجموها من خلال مجموعة أفلامه التي قدمها

من بطولة نادية الجندي، مثل فيلمي "ملف سامية شعراوي" **1988**، و"الشطار" **1993**.

و"ملف سامية شعراوي" يحاول إدانة السلطات السياسية العليا بعد أحداث يونيه **1967**، سلمى عاملة التليفونات ارتفعت اجتماعيا بالزواج من ضابط بالجيش. والقيادة السياسية هنا تحتوي مجموعة ضباط يستحقون الهزيمة، فأحدهم عصبي، همم في الملذات، يعشق النساء، ويحاول أن يصطاد لنفسه زوجة أحد الضباط، سامية شعراوي، ولأن القائد هذا يحب الاطمئنان على رجاله بنفسه فإنه يزور ضابطه في بيته الجديد الذي تزوج فيه من سامية شعراوي.

وقد عكس الفيلم حالة المجون التي عاشها بعض الضباط الكبار، كأنه يؤكد أن ما سبق أن اهمت به السينما الملك من فساد خاصة في قضية الأسلحة عام **1948**، قد تكرر عام **1967** ففي ليلة العدوان يسهر الضباط في مترل سامية شعراوي وزوجها. وإن حالة الفساد هذه لم تكن فردية، بل ظاهرة جماعية .

ومن المعروف أن شخصية الضابط الكبير التي رسمها الفيلم، كان المقصود بها شخصية قيادية حقيقية، وإن لم يشر له بالاسم، لكن واقعة الانتحار أكدت ذلك، فبعد الهزيمة يبدو القائد منهزما مقهورا مجهد العينين، وقد أطلق لحيته خفيفا، ويردد أن الجميع يودون أن يجعلوا منه كبش فداء، رغم أن الهزيمة مسئولية الجميع.

وفي الفيلم إدانة واضحة لكافة القيادة السياسية، وليس القائد بعينه. أما الفيلم الثاني "الشطار" فتبدأ أحداثه في أوائل الخمسينيات من خلال صعود أشخاص يعيشون في العالم السفلي، وتمر الأحداث بما شهدته البلاد من وقائع عظيمة. حيث يرى الفيلم أن الإنذار السوفييتي عام **1956** لم يكن سوى فرقعة في الهواء، وإن الإنذار الأمريكي أنقذ مصر من الهزيمة.. وفي عام **1967** تتعرف المرأة رشا بالضابط حسن البكري الذي يقبل رشوة مقدارها مليوني جنيه، من أجل إرساء عطاء بناء ثلاثة مطارات على مجموعة مقاولين فاسدين.

إذن؛ فقد تكررت مسألة الهزيمة بسبب الفساد بالأسلحة الفاسدة في أفلام عن حرب **1948** ثم مطارات فاسدة أخرى في عام **1967** بسبب الرشاوى. وقد حاول كمال رمزي الرد على منطوق الفيلم فكتب في مجلة "فن": إذا كان من حق "الشطار" أن ينتقد ويحلل فإنه بتفسيره المسطح المتكلف السذاجة للهزيمة والتي يرجعها إلى الفساد الشديد وخراب الذمم.. وهو يتجاهل حقيقة أننا لو كنا على هذا القدر من الفساد لما فكر العدو لحظة واحدة في الهجوم علينا. وهو لا يكلف نفسه عناء تذكر أن ترسانة العدو تم تدعيمها بأحدث الأسلحة من قوى يهمها تدمير المشروع القومي الحضاري الذي كان ناهضا أيامها".

الفصل الثامن

جمال عبد الناصر

سيظل الرئيس الراحل جمال عبد الناصر حالة زعامية خاصة في التاريخ العربي الحديث، وسيحمل معه دوما حالة من الجدل بين أنصاره وخصومه، فقد اكتسب عددا كبيرا من الأنصار، بالإضافة إلى عدد لا بأس به من الخصوم.

كما أن التاريخ الذي حمله عبد الناصر فوق ظهره، قد شهد أحداثا جسيمة على المستوى الوطني، ابتداء من مشاركته في قيادة الثورة مع محمد نجيب، إلى قيامه بتأميم قناة السويس ومعايشة عدوانين عسكريين بينهما أحد عشر عاما، كانا بمثابة الفيصل الرئيسي في تاريخ وطن كان أمامه مشروع قومي أسسه عبد الناصر نفسه. بالإضافة إلى مشاريع عظمى مثل بناء السد العالي، والوحدة مع سوريا، ومناصرة الحركات التحررية العربية، ولدى شعوب العالم الثالث الذي عانى من الاستعمار، بالإضافة إلى أحداث داخلية على المستوى الاقتصادي، منها الإصلاح الزراعي والقوانين الاشتراكية.

وقد حكم عبد الناصر فعليا بالضبط فترة ستة عشر عاما باعتبار أنه تولى الحكم بعد انقلاب سلمى على محمد نجيب في سبتمبر 1954، عقب فشل إبعاد نجيب عن الحكم في مارس من نفس العام .

ومن المهم الإشارة إلى وجود محمد نجيب في الحياة السياسية، من خلال ما ذكره يوسف السباعي عن قيام الثورة في روايته "رد قلبي" التي كتبها عام 1954، ففي هذه الرواية أشار الكاتب إلى الدور الإيجابي والرئيسي الذي لعبه نجيب في القيام بالثورة، لذا الدور اختفى تماما من الفيلم المأخوذ عن الرواية والذي عرض في نهاية عام 1957، فكأن هناك تدشينا بأن عبد الناصر هو الذي قام بالثورة مع الضباط الأحرار.

وعلى المستوى السينمائي، فإنه ليست هناك أي إشارة بالمرة إلى أن محمد نجيب ساهم في القيام بالثورة بأي شكل من الأشكال. وفي السنوات الأولى من الثورة، وقبل أن يتم تدعيم موقف عبد الناصر سياسيا، فإنه عند الإشارة إلى الرجل الذي وراء الثورة، فإن الإشارة كانت جماعية إلى الضباط الأحرار بشكل عام دون التركيز على شخص واحد بعينه. وكان فيلم "بور سعيد" أول إشارة إلى دور عبد الناصر وحده باعتباره قد رسخ مكانته السياسية بعد أقل من عامين في مقعد الرئاسة. ولأول مرة يغني مطرب سينمائي أغنية باسم جمال عبد الناصر هي "أمم جمال القنال".

ومن الأفلام التي أشارت إلى الضباط الأحرار، كوحدة متكاملة قامت جميعها بالثورة، دون تسمية، كان هناك "الله معنا" ثم "رد قلبي".

وقد أعطى هذا للثورة معناها، أن القائمين بها ليسوا فردا، بل هم مجموعة من الأحرار بالجيش، طردوا الملك، واعتلوا الحكم للقضاء على الفساد.

وقد كشف فيلم "الله معنا" عن كيفية تكوين الضباط الأحرار، وكان الشخص الذي جسده عماد حمدي (أحمد) هو واحد من هؤلاء الضباط، رغم أنه بطل الفيلم، ورغم أن سمات عديدة من عبد الناصر بدت عليه، كالشباب، والشارب الخفيف، وحضور حرب فلسطين، فإن أحمد هذا لم يكن سوى واحد من مجموعة ضباط أقسمت اليمين في دائرة داخل مكان بعيد عن الأعين، باعتبارهم تنظيما سياسيا سريا في المقام الأول، من أجل الثورة على طغيان الحكم وفساده.

وقد تكرر نفس الجو في فيلم "رد قلبي" فبعد هزيمة العرب في حرب فلسطين، بدأت خلية الضباط الأحرار تتكون، ووضعت أسماء هلامية غير حقيقية ضمن هؤلاء الضباط بمعنى أن أسماء الضباط في الفيلمين لم تكن بالضرورة ضمن قائمة الضباط الأحرار التي قيل أنها قاربت على التسعين اسما، وليس فقط ذلك العدد المحدود الذي تولى قيادة الثورة فيما بعد.

وللعجب، فإننا لن نرى مجلس قيادة الثورة في أي من الأفلام التي تم إنتاجها في حياة عبد الناصر وإبان توليه الحكم، وإنما سوف يحدث ذلك في الفيلمين الذين تم إنتاجهما عن ناصر في النصف الثاني من التسعينيات. وفي فيلم "رد قلبي" على سبيل المثال، ردد أحد الضباط لعلي قائلا: "أنت من الأحرار يا علي".. ورأينا الضباط يجتمعون أيضا

بشكل سري، وبعيدا عن البوليس السياسي أو العسكري، من أجل ترديد شعارات سياسية، وأخذ العهد على الانتقام ممن كان سببا في هزيمة 1948.

وقد برزت صورة جمال عبد الناصر كزعيم واحد في فيلم "بور سعيد" لعز الدين ذو الفقار 1957، وهو الذي أرخ لثورة يوليو في "رد قلبي". وإلى جانب وجود صورة عبد الناصر فوق الجدران باعتباره البطل القوي الذي أمم القناة، فإن السينما كما أشرنا، قد غنت له هنا للمرة الأولى أغنيات تذكرنا بمجموعة أناشيد وأغنيات غناها كبار المطربين أثناء عام 1956، منها "احنا الشعب" وغيرها..

والتي غنت في فيلم "بور سعيد" لعبد الناصر كانت هدى سلطان، ولم تكن الأغنية فردية، بل وقفت هدى سلطان تردد في شرفتها، وقد تجمع أبناء المدينة في جموع يطالبون بالغناء من جمال أن يؤمم قناة السويس ويناصرونه فيما فعله.. وفي أحد مشاهد الفيلم يردد أحد الخواجات الذين يعيشون في المدينة: عبد الناصر لازم يموت؛ مما يعطي الإيحاء أن العدوان الثلاثي على مصر لم يكن يهدف إلى استعادة قناة السويس للشركة الفرنسية البريطانية، ولكن التخلص في المقام الأول من جمال عبد الناصر.

وفيما بعد ارتفعت صورة جمال عبد الناصر في الأفلام، من خلال الصور الرسمية الموجودة في المصالح الحكومية والمؤسسات الرسمية، وتغيرت الصورة، من اليوزباشي الذي يرتدي الزي العسكري إلى

الصورة المعهودة للرئيس المبتسم. وفي الكثير من الأحيان، كان يتم مزج خطب عبد الناصر السياسية بمشاهد مؤثرة، خاصة في المشهد الختامي لفيلم "عمالقة البحار" عام 1961 .

ولن نتوقف عند الإشارات الرمزية التي قال أصحابها أنها رمزت إلى عبد الناصر مثلما حدث في فيلم "شيء من الخوف"، وإن عتريس هو صورة من الرئيس، فإن ذلك لا يدخل في دائرة حديثنا؛ فمن يود الإشارة إلى عبد الناصر كان عليه أن يفعل ذلك بشكل مباشر لأن الرمز هنا لم ينسبه إليه صاحبه إلا بعد رحيل عبد الناصر..

ولكننا سنتوقف في المقام الأول عند الأفلام التي ظهر فيها عبد الناصر بشكل مباشر جدا مثل الصورة التي حدثت في فيلم "العصفور" ليوسف شاهين 1974م، حتى وإن تم ذلك بعد رحيل الزعيم. صحيح أن هناك بعض الإشارات إلى عبد الناصر، لكن لن يتم الأخذ بها، مثل إلصاق اسم "الناصر" باسم صلاح الدين الأيوبي في الفيلم الذي أخرجه يوسف شاهين.. لكن ما يهمنا هو شخص عبد الناصر كاسم وصورة، بما يدل على مكانته السياسية في الوطن، وفي أحداث الفيلم.

ولعل يوسف شاهين كان أول من قدم صورة شبه متكاملة لنا لما حدث ليلة 9 يونيه 1967م، حين أعاد على الشعب خطبة الرئيس وهو يتنحى، فأثار شجن الناس الذين كانوا يعيشون نفس اللحظات عن قريب. لكن الغريب أن شاهين نفسه قد تجاهل تصوير عبد الناصر حين قام بضغط زر تحويل مجرى نهر النيل، في حضور الرئيس السوفيتي

خروشوف عام **1964**، وذلك في فيلم "الناس والنيل" عام **1970**، وهو الفيلم الذي تم إنتاجه مرتين. فالفيلم تدور أحداثه حول حدث سياسي ووطني عظيم، دفع عبد الناصر الكثير من معاناته من أجل إنجازه، ابتداء من تأميم قناة السويس وافتتاح المشروع في يناير **1960**، ثم تحويل مجرى النهر..

والغريب أن عبد الناصر الذي كان يحب السينما، فإن الأفلام التي صورت المشاريع الكبرى، خاصة السد العالي، لم تتم فيها إشارة إلى دور الرئيس، واعتبر مشروعا قوميا، ولعل ذلك كان هدفا لجعل الناس يحسون بأنه مشروعهم، مثل تغليف المشروع بقصة حب فكاهية في فيلم "الحقيقة العارية" لعاطف سالم، مما أبعد الأحداث عن السياسة العامة للوطن، واعتبر مشروعا أقرب إلى الاجتماعي.

وقد حدث ذلك أيضا في "الناس والنيل" الذي كتبه عبد الرحمن الشرقاوي، وتكلف الفيلم ربع مليون جنيها بأسعار تلك الآونة، وهو مبلغ ضخم. بالإضافة إلى الخدمات التقنية والفنية لشركة "موسى فيلم" السوفيتية لتمويل العمل.

ورغم كل هذا فإن الفيلم لم يشر إلى الجانب السياسي، ولعل الناقد مجدي فهمي يشاركنا نفس الرأي في مقاله عن الفيلم، المنشور في مجلة الشبكة قائلا:

"وتساءلت مع المشاهدين – مع القلة المتبقية منهم – أين اللحظات التاريخية؟.

"وأين ناصر وخرشوف يوم اكتمال البناء، وتدفق المياه في الشريان الجديد؟

لكن يوسف شاهين الذي تجاهل إظهار عبد الناصر في فيلمه ربما من أجل إبعاده سياسيا عن الفيلم، قد قدم عبد الناصر الحقيقي في صورة مليئة بالشجن، في نهاية أحداث الفيلم "العصفور" فقد جلست أسرة بهية تشاهد الزعيم منكسرا يتحدث إلى الشعب، في أقصر خطاب له على الإطلاق وأكثرها مأساوية، معلنا يتحدث عن مسئوليته الكاملة عما أصاب الجيش المصري في سيناء.. وأنه يتخلى عن مكانه وعن مقعد الحكم.. وفي هذا المشهد، غير المخرج تماما من منظوره للزعيم فقد بدا هنا واهنا حزينا منكسرا، وقام بتفريغ الفيلم من مضمونه الحسي تجاه الرجل، فقد كانت الخطبة في الفيلم، كما في الواقع، هي المنبه أن هناك نكسة وهزيمة نكراء، أما الواقع من حيث ما دار فعلا، فإن صدمة الناس في تنحي عبد الناصر، كانت أسبق من الصدمة في حدوث النكسة، لذا خرجوا يهتفون في الشوارع باسم الزعيم المتنحي، وهم يحسون بهزيمة مضاعفة، هزيمة أن يتخلى عنهم الرئيس الذي يحبونه، ثم الهزيمة العسكرية، وأيضا التصور بأن المستقبل لا يمكن أن يأتي بدون الرئيس، وفي فيلم يوسف شاهين سمعنا الهتاف باسم الحرب: "لا.. حنحارب ... حنحارب".. تلك الجمل التي رددها بهية..

وفي الفيلم مشهد صادق، يردد "الشيخ علي الأزهري": "يا دي المصيبة السوده.. دا احنا الهزمنا واحنا مش عارفين"...

أما خطاب التنحي فإن المخرج يصوره أيضا من خلال صور المساكن الشعبية، وكأنها خلت من سكانها، إنهم بداخلها واجمون صامتون، والنيل ساكن كأنما المياه ركدت، أما الشوارع فتبدو مقفرة، وهي التي سوف تشهد بعد قليل تفجرا من المواطنين المنادين باسم جمال عبد الناصر (في الواقع)، "حنحارب" في السينما.

وفي السينما التي تم إنتاجها في السبعينيات، خاصة مجموعة أفلام "الكرنك" والهجوم على التعذيب السياسي، فإن الرئيس لم يظهر بشخصه، لكنه كان موجودا بصورة ما، فرئيس الاستخبارات خالد صفوان في فيلم "الكرنك" يتحدث إلى الرئيس مباشرة في الهاتف، ويبدو مرتبكا رغم ثقته بنفسه، وهو يشكر الرئيس. لا نعرف أنه الرئيس بل هو فقط "يا أفندم"، يزرع في قلبه الاطمئنان أن كل شيء على ما يرام، وأن الأمور تسير على أفضل صورة.

كما أن صورة عبد الناصر صارت رمزا للهجوم عليه في بعض الأفلام، فالكاتب السلبي الذي لا يجيد سوى الكلام واستخدام الشعارات الجوفاء لعلاج مشاكل "على" الموظف البسيط في فيلم "الحب فوق هضبة الهرم" لعاطف الطيب، يجلس على مقهى، ومن خلفه صورة جمال عبد الناصر، ويردد له "علي" بعد أن صدم فيه ما يعني "أنت بتستنفع من عهد عبد الناصر".

وصورة الكاتب هنا هي لشخص سلبي تماما، ليست له أي أدوار إيجابية في المجتمع. صحيح أن عبد الناصر لم يظهر هنا، وأنه كان قد مات قبل 15 سنة من الأحداث، لكن وضع صورة خلف الكاتب تعني أن من ينتفعون عهده قد أساءوا التصرف والتلفع. كما أن هذه العبارات يمكن تفسيرها بالعديد من التفسيرات الأخرى.

لكن عبد الناصر لم يظهر في السينما بشكل مباشر إلا من خلال فيلم "ناصر 56" لمحمد فاضل، والحقيقة أن النص المكتوب قد أعد أساس ليكون فيلما تلفزيونيا، لكن إنتاجه الضخم وأهمية الموضوع دفعت به إلى العرض السينمائي.

وعندما عرض الفيلم على الناس، كان عبد الناصر قد رحل قبل ربع قرن، وأن الأحداث التي يدور حولها الفيلم قد مر عليها أربعون عاما كاملة، إذن لقد صار الشخص والحدث جزءا من التاريخ أكثر منه موضوعا سياسيا باعتبار أن الفيلم السياسي يتعلق دوما بالحاضر، مهما كان حديثه عن الماضي، ورغم ذلك فقد أفاد الفيلم شجنا وطنيا ووعيا سياسيا على كافة المستويات ولكافة الأجيال، فأيقظ حلما متوقدا حول الانتماء للوطن، والشعور بأهمية الأرض، وإحياء مسألة العدو المتربص بمصر، وأنه يجب مواجهته، وأعاد الصغار إلى زمن مجيد، لم يدرسوا عنه بنفس الروح القومية في كتب التاريخ، خففت حدة العداء في لغتنا.

ويهمنا قبل أن نتوقف عند الفيلم، أن نقتبس بعضا مما كتب عنه في مجلة "الاكسبريس" الفرنسية، بما يعني إيقاظ الحس الوطني والوعي

السياسي لدى أجيال متعاقبة في مصر، بما يعكس نجاحه الجماهيري، حيث بدأ كاتب المقال في 10 أكتوبر 1996 سؤالا بالصياغة الآتية: هل ستعود مصر نارية؟..

"فمنذ شهر، وفيلم ناصر 56 الذي يحكي تأميم قناة السويس يضرب في مصر أرقام التوزيع من خلال عدد المشاهدين؛ فهناك مشهد بشكل خاص يلهب كل الصالات، ذلك الذي يقف فيه الرئيس جمال عبد الناصر في شرفة ميدان البورصة بالإسكندرية، وهو يعلن تأميم شركة قناة السويس في 26 يوليو 1956، فإن التنهدات تعلو وسط أحداث الفيلم، وترتفع صيحات الحماس وسط تصفيق هائل من المشاهدين.

"طويل، تقليدي، وممل تقريبا، ومع ذلك فإن ناصر 56 يحقق نجاحا مدهشا. أكثر من مليون مصري شاهدوا هذا الدرس في التاريخ، أخرجه محمد فاضل وأنقذه من المباشرة أحمد زكي الذي أدى دور عبد الناصر فكان أكثر طبيعية. ومن يوليو إلى أكتوبر 1956، ويحكي الفيلم رفض العرب تمويل السد العالي، فكان التأميم وطرد البعثة الفرنسية – البريطانية".

ويقول المقال في مكان آخر أن الكثير من المصريين لديهم الإحساس الآن أن السياسة الخارجية للقاهرة موالية لواشنطن؛ فإن ناصر 56 يذكرهم أنه منذ أربعين عاما كان هناك من جرؤ أن يقول "لا للإمبريالية".. وحسني مبارك الرئيس المصري يود أن يقيس معيار هذه

الـــ "لا" التي صارت شعبية، وكان قراره ألا يشارك بالقمة الإسرائيلية العربية التي عقدت بواشنطن والتي اقترحها بيل كلينتون، قد لاقى قبولا شعبيا كبيرا".

إذن، الفيلم لم يكن حدثا تاريخيا، بل هو موقف، مدخل سياسي، وقد تواءم مع الحدث السياسي الحالي لموقف مصر من قمة عربية إسرائيلية، مع موقف عبد الناصر من الإمبريالية الغربية.. ولا شك أن هذا الموقف قد شهد حالة غير منتظرة من الحماس الوطني. ليس فقط في صالات السينما التي يصفق المشاهدون فيها، بل أيضا عن المستوى العام في الكتابة الصحفية والنقد، فقد قام الكثير من الكتاب بإسقاطات خاصة حسب روية كل منهم للحدث..

وعلى سبيل المثال فإن وليد الحسيني – الناصري فكرا – كتب في مقدمة مجلة – فن – العدد **9/9/ 1996** – أنه في ظل هذا الفرح الشعبي داخل مصر، يعيش الشعب العربي قلقا، سببه أن حقوق هذا الفيلم خارج مصر قد اشترتها السعودية.

ويقول الكاتب: "لا شيء يوحي بأن عرض الفيلم مطروح علي أصحاب دور العرض العربية، ولا نعتقد أنه سيطرح، لقد اشتروه كي لا يشاهده أحد؛ فتأميم مصر لقناة السويس، هو دعوة لتأميم السعودية لنفطها.

"ليس هناك أقوى من السينما علي التحريض ولا أقدر من السينما على المقارنة. وهذا يكفي للخوف من فيلم ناصر 56".

ولا شك أن شخصية الزعيم التي اتصف بها عبد الناصر في الواقع، وأيضا في خطاباته التي شاهدها الناس في التليفزيون قد هيمنت على روح الفيلم، وقد قامت نفس المجلة بعمل تحقيق كتبه مجدي الطيب عما تركه الفيلم من أثر نفسي لدى المشاهدين في كل مكان. حيث يقول: لم تكن الإيرادات الضخمة وحدها هي الفيصل في حسم الأمور لمصلحة "ناصر 65"، بل كانت هناك قيمة أكبر تمثلت في إقبال جيل الشباب الذي ولد في أعقاب حرب يونيه 1967، وفي أعقاب رحيل عبد الناصر في سبتمبر 1970 وهي ظاهرة استدعت الغبطة والتجارب من الجيل الذي عايش حكم عبد الناصر أو الذي انحاز لتوجيهاته.. لكن ما حدث قلب كل الموازين تماما بعدما حصل الإقبال والتجاوب من جيل الشباب بدرجة أكبر يتساوى في هذا شباب الجامعة والحرفيون والموظفون، بما يعني أن الجيل الذي تعرض لعملية غسيل مخ متعمدة ومتواصلة لم يعلن الاستسلام ولم يتم استقطابه بالصورة التي رسخت بالأذهان.

والفيلم كما هو واضح عن عبد الناصر أبان أزمة سياسية، قدمت الفيلم عن مائة يوم منها، بدأت قبل إعلان التأميم، والمرور بملابسات عديدة، ووقوف زملائه من مجلس قيادة الثورة إلي جانبه، واعتراض البعض، والحياة الأسرية للرئيس، وبعض الصعوبات التي مر

بها، وأشخاص عديدون أحاطوا بالرئيس في هذه الأزمة، منهم الكاتب فتحي رضوان، والمهندس محمود يونس الذي تولى رئاسة هيئة قناة السويس، ثم بعض المواقف الإنسانية التي عاشها عبد الناصر خاصة مقابلته لأم فقدت ابنها وجاءت له ببعض متعلقات ابنها تناشده المضي قدما في المسيرة.

والفيلم عن شخص عبد الناصر قبل أن يكون عن أزمة سياسية، والتي توقف الفيلم في نهايتها حين قوبل الرئيس بحفاوة شديدة عقب خطابه في الأزهر الشريف، وقد أثر ذلك على أحمد زكي حين تحدث حول تشخيصه الفني للشخصية: "لم تتوقف المسافة عند تجسيد الأزمة، ولكن يتعلق بشخص عبد الناصر ذاته؛ فالمشكلة عند الذين شاهدوه خلال الستينات من المؤكد أنهم ينتظرون رؤيتهم من خلال أدائي الدرامي لأن الناس عايزين يشوفوا عبد الناصر. لكن كانت المعارك صعبة للغاية. لأن عبد الناصر شخصية تاريخية ومعاصرة شخصية درامية يمكن تقليدها أو تجسيدها أو تخيلها. ومن هذا المنطلق بدأت معايشة الشخصية، بعد تشخيصها واستحضارها من خلال الصوت والصورة".

في الفيلم يمتزج الخاص بالعام، فعبد الناصر شخصية تاريخية عامة. وما يمارسه يرتبط بالوطن، وقد اختار الفيلم لحظات مجد حساسة في حياة الشخص باعتبار أنه مهما كان الأمر فإنه انتهى بانتصار عبد الناصر، عكس ما حدث في عام **1967**حيث كانت البداية لحقيقية نهاية الزعيم سواء على المستوى الصحي أو الوطني.

قبل أن نتحدث عن فيلم "جمال عبد الناصر" للمخرج السوري أنور قوادري، من المهم أن نقتبس فقرة كتبها أحمد حمروش الذي مارس النقد السينمائي بشكل مكثف في نهاية الخمسينيات حيث كتب تحت عنوان "عبد الناصر والسينما" بعد حضور عرض خاص للفيلم المذكور حضره رئيس الرقابة، ومجموعة من المؤرخين والكتاب للتعرف على آرائهم قبل إصدار تصريح لعرض الفيلم، ونشر في مجلة روزاليوسف – 13 يوليو **1998**– إن "السينما كانت واحدة من هوايات جمال عبد الناصر.. كان يتردد عليها كثيرا حتى السنوات الأولى من الثورة، ثم أصبح متابعا لها في داره، يشاهد معظم الأفلام العربية والأجنبية، وفي عهده كان رئيس مؤسسة السينما هو صلاح أبو سيف، ثم نجيب محفوظ.. وفي هذه الفترة كانت السينما فنا وصناعة مزدهرة لها سوق عريض في الدول العربية وغيرها".

أما الفيلم فقد تعرض لمساحة زمنية أطول من حياة عبد الناصر، منذ عام **1935**، حين قدم أوراقه للالتحاق بالكلية الحربية، أي وهو في السابعة عشر من العمر، وحتى وفاته عام **1970** م ، أي خمسة وثلاثين عاما كاملة.

وهذا يعني أن المخرج عليه أن يمر على لحظات مهمة في تاريخ الرئيس، والغريب أنه قدم هذه الرحلة كأنه يكتب صفحات حماسية في كتاب مدرسي للتربية الوطنية، ونحن لن نقيم الفيلم فنيا، ولكن سنتناول الشكل السياسي الذي ظهر به عبد الناصر، فهو رجل مرتبط بالسياسة

والوطن منذ اللحظة الأولى، وحين يتقدم للكلية الحربية كان ينظر بغضب شديد إلى الإنجليز وبشكل فيه مبادلة، كأنه يعبر للمشاهدين عن كراهيته لهم، بما يعني أنه ينتظر لحظة للمواجهة معهم . وذلك بعد أن ألقى أحد الإنجليز السيجارة في وجه الشاب.

والفيلم بمثابة محطات، ففي الكلية يتعرف على مجموعة الدراسة التي تكون منها تنظيم الضباط الأحرار فيما بعد، وحصار الفالوجا أثناء حرب فلسطين التي تظهر ثم قيام ثورة يوليو، وما حدث ليلة الثورة والصراع مع الغرب ورفض سياسة الأحلاف على رأسها حلف بغداد ومحاولة اغتيال جمال عبد الناصر التي تعود مرة للظهور في السينما، وتأميم قناة السويس، ثم العدوان الثلاثي، والمؤامرة بين أنتوني إيدن (بريطانيا)، وبن جوريون (إسرائيل)، وجيه موليه (فرنسا). والنصر السياسي لعبد الناصر وخروجه بطلا قوميا وعربيا وعالميا من حرب السويس ثم الوحدة مع سوريا، وأزمة الكويت والعراق عام **1960**، وفشل الوحدة بالانفصال؛ مما أحدث شرخا كبيرا في المشروع القومي لناصر، ثم عدوان **1967** والصراع السياسي بين ناصر وعامر الذي انتهى بانتحار عامر، ثم حرب الاستنزاف التي أعاد فيها استجماع قوى القوات المسلحة التي تمزقت في يونيه **1967** ومرضه الذي أنهكه حتى مؤتمر القمة العربي في **28** سبتمبر **1970**.

إذن فنحن أمام رحلة من نوع خاص.. هي محطات وطنية سياسية، كان عمودها الرئيسي هو ناصر، سواء في حياته العامة أو

الخاصة، علاقاته بزملائه ورفاق السلاح وأيضا أسرته. وقد واجه الفيلم المزيد من المتاعب قبل تصويره من قبل أشخاص لهم علاقة بأبطال الفيلم، ومنهم برلنتي عبد الحميد أرملة عبد الحكيم عامر التي أظهرها الفيلم كفتاة دست له ليتزوجها. وأيضا أسرة جمال عبد الناصر، خاصة ابنته هدى.

والمهم أن عبد الناصر قد صار شخصية سينمائية سياسية، فكما كتبت نهاد إبراهيم في مجلة الكواكب فإن "النتيجة أننا شاهدنا فيلما ليس عن ناصر ولكن بعيني ناصر مما أدى للمصادرة على حكم المتلقي تماما من خلال عملية تلقين مدروسة ملخصها أن ناصر هو النموذج للمثالية".

أما أحمد حمروش فقد كتب في المقال المذكور من قبل: أن أعظم المشاهد التي وصلت إلى القمة كانت المشاهد الإنسانية التي جمعت بين جمال عبد الناصر وزوجته وهي تطلب منه أن يخفف من أعباء عمله بعد أن رأت الجهد يرهقه والمرض يزحف عليه، والمشهد العائلي الذي يجمع بينه وبين أولاده يلعبون الكرة في لحظة نادرة، والمشهد الإنساني الرائع الذي جمع بينه وبين رفيقة عمره لحظة وفاته وهي تحتضن ذراعه وتطلب من الحاضرين أن يغادروا الغرفة حتى تتوافر لها فرصة الجلوس معه وحده، وهو الذي شغل حياته كلها بمسئوليات وطنه وشعبه..

وقد قام المؤرخ والكاتب العسكري جمال حماد بمراجعة العلاقة بين الفيلم والواقع في مقال نشره في مجلة "آخر ساعة" قال فيه "أن يتعرض الفيلم لفترة زمنية مقدارها حوالي **35** عاما من عمر عبد الناصر

لعرض أحداثها العديدة على الشاشة في فترة زمنية مدتها 130 دقيقة، وهذا اضطره أن يعالج الأحداث التي يشملها الفيلم معالجة سطحية للغاية دون أي تعمق أو تطرق إلى لب القضايا المعروضة، أو التعرض لتفاصيلها أو إظهار رؤيته للشخصية لها. كما أجبره في نفس الوقت على التقليل من إظهار المشاهد الإنسانية وإبراز المشاعر العاطفية التي تتعلق بأبطال الفيلم، وهي الأمور التي تجلب التأثر، وتثير التشويق لدى المتفرجين".

الفصل التاسع

أكتوبر 1956

> لم يحدث في تاريخ السينما العالمية، أو العربية، أن عرض فيلم روائي عن إحدى الحروب القصيرة التي شهدها العالم الحديث، بعد نهاية هذه الحرب بسبعة أشهر، خاصة أننا أمام فيلم ضخم الإنتاج يضم باقة كبيرة من النجوم، في أدوار متعددة. وقد تم تصوير الفيلم بالعدسة "سكوب" رغم أنه أبيض وأسود.

الفيلم هو "بورسعيد" لعز الدين ذو الفقار الذي عرض في **8** يوليو عام **1957**، أي بعد إجلاء العدوان الثلاثي في **23** ديسمبر **1956**، أي أن الفيلم كان يتم إعداده أثناء المعركة، أو ربما تم إعداده وإخراجه كحدث إعلامي ودعائي في فترة قصيرة، والأحداث لا تزال ساخنة، وذلك باعتبار أن المعركة قد بدأت في أواخر أكتوبر من نفس السنة.

وهكذا اصطبغ الفيلم السياسي الوطني بطابع قومي، كي يكون لسان حال الوطن.. ويهمني أن أتحدث عن انطباع شخصي، فقد رأيت الفيلم بعد أكثر من أربعين عاما على عرضه وأصابتني رجفة شديدة للحس الوطني والسياسي العالي في الفيلم، خاصة وهدى سلطان تغني أمام أبناء حي العرب في بورسعيد "أمم جمال القنال".

وقد جاء الفيلم ليؤكد أن النصر السياسي الذي حققته مصر كان مدعما بالنصر العسكري، وأن أبناء بورسعيد قد قاوموا المحتل وحاربوه بكل ما لديهم من إصرار وقوة الشيوخ والأطفال والشباب والنساء، وأن المدينة خسرت رجالها كما شهدت الخونة الذين حاولوا عرقلة مسيرة النصر.

وسوف نلاحظ أن السينما المصرية لم تقدم فيلما واحدا بنفس القوة والجودة عن بورسعيد، أو عن حرب السويس **1956**، أو ما عرفناه باسم "العدوان الثلاثي".

حيث نرى أن الفيلم قد اتسم بأنه فيلم حربي وسياسي رأينا فيه المعارك وأيضا العمليات الفدائية، وفي إطار الفيلم سنرى قصص حب، وقصصا عائلية، وعالما يعكس المدينة بكل تياراتها التي اشتركت في الحرب وتجمعت من أجل ضد العدوان.

وهناك فيلم واحد أخرجه السيد بدير عام **1960** هو "عمالقة البحار" صور معركة البرلس الشهيرة التي استشهد فيها ضباط من البحرية السورية والمصرية، لكن الفيلم كان مباشرا للغاية.

وفي خريطة الأفلام التي دارت أحداثها عن معركة السويس، فإن الصور تختلف وتتباين، من أهم هذه الصور أن العدوان الثلاثي كان موضوعا سينمائيا محببا في الفترة التي مرت بعد الحرب مباشرة وحتى عدوان **1967**، وأن فترة توقف التصوير عن هذه الحرب كانت في

خلال السنوات الثلاثة الأولى، أي حتى نهاية عام **1960**، ثم تباينت الصور وصارت ديكورا لأفلام اجتماعية وطنية أو عاطفية، مثلما حدث من أفلام من طراز "لا تطفئ الشمس" لصلاح أبو سيف **1961**، و"من أحب" إخراج ماجدة **1966**. ثم ظهرت أيضا في خلفية الأحداث في فيلم "ليلة القبض على فاطمة" لبركات **1984**.

أي أن أفلاما من طراز "بورسعيد" و"حب من نار"، و"عمالقة البحار" هي التي كانت حرب السويس بؤرة الأحداث فيها، ولا شك أن هذه الحرب هي الأولى بين الثورة وإسرائيل، ولذا ظهرت بشكل مختلف عن حرب فلسطين، فهذه الأخيرة انتهت بهزيمة العرب بسبب الأسلحة الفاسدة، أما حرب السويس فقد انتهت بالانتصار العسكري والسياسي إعلاميا وسينمائيا، ولابد من تمجيد أبطالها الذين قاوموا وحاربوا أو استشهدوا في سبيل أوطانهم، ولذا فإنه مهما دفعت مصر من شهداء في هذه الحرب فإن الشهداء قد دفعوا الدماء من أجل إثبات أن الوطن قوي وشامخ للغاية.

وقد بدت الأفلام التي صورت عن هذه الحرب كأنها تناصر الثورة وصناعها وتؤيد سياستها، وذلك باعتبار أن أحداثها تأتي من قلب الشعب، فإذا كان أبطال أفلام عن حرب **1948** من البكوات أو الطبقات الاجتماعية الراقية الذين تاجروا في الأسلحة فإن أبطال الأفلام التي صورت عن عدوان **1956** كانوا من أبناء الشعب الفقير الكادح، هم الذين حاربوا، وناضلوا وقاتلوا العدو، ودفعوا من أهاليهم الشهداء.

ولعل أوضح مثال على ذلك هو فيلم "بورسعيد" فهو يجمع بين أكبر عدد من الممثلين على الشاشة، ولعل السينما لم تشهد مثل هذا العدد من النجوم الكبار أو الممثلين، حتى مع فيلم من طراز "الناصر صلاح الدين" أو "خالد بن الوليد" ومن المهم أن نقتبس من الكلمة التحريرية الدعائية الإعلانية التي كتبت للفيلم، والمنشورة على صفحتين في مجلة الكواكب - **9** يوليو **1957** - والتي ضمت حشدا من الصور تؤكد مدى ما ضمه الفيلم من حشود تمثيلية مصحوبة بعبارات وطنية حماسية.

فقد جاء تحت عنوان "إلى زعيم الحرية جمال عبد الناصر" بتوقيع فريد شوقي:

"إن اللحظات التاريخية التي اجتازها شعب مصر خلال العدوان الثلاثي الغاشم أثبتت للعالم أننا شعب مجيد قاوم بربرية المستعمرين، وسطر في التاريخ بنصر أروع من مواقف البطولة وهو يكافح من أجل القيم الإنسانية والحضارة والمستقبل.. ومن أجل أن يسود السلام والحرية والطمأنينة وأكثر.

والفن المصري الذي كان مجرد وسيلة للتسلية في العهود البائدة التي ساندت الاستعمار ضد الشعب عرف دوره في هذه المعركة الوطنية، فساهم ليصنع الساعات التاريخية بما وسعه الجهد من أجل انتصار الإنسانية على البربرية، وانتصار الخير على الشر، وانتصار الحرية على الاستعمار..

كان هناك دور ينتظر الفن.. دور أكبر مما قام به من خلال المعركة وهو يسجل وحشية المستعمرين وبربريتهم وخستهم وفظائعهم.. وقررت أن ينتزع الفن القيام بهذه الكلمة الجليلة، فأنتجت فيلم "بورسعيد" الذي أقدمه اليوم مسجلا فيه ما ارتكبته قوى البغي والعدوان من همجية وبربرية ووحشية.

إن فيلم "بورسعيد" سيقول للعالم المؤمن بحق الإنسان في أن يعيش في سلام بأنه رغم ما ارتكبته قوات الاستعمار الغاشم في المدينة الباسلة بورسعيد، إلا أنها عاشت لتعلن للعالم أن الحرية ستنصر في النهاية.

إننا نؤمن اليوم بأن الفن رسالة ضخمة في الطريق الذي تسعى إليه البشرية من أجل إقرار السلام والحب والطمأنينة والخير، ولهذا جندنا كل قوانا ومواهبنا لتحقيق هنا الهدف السامي..

وأخيرا أرجو أن أكون قد أديت بهذا الفيلم بعض ما ينبغي أن أقوم به كمواطن مصري يؤمن بالحرية وحق الشعب في أن تعيش حرة كريمة آمنة".

تعمدنا أن ننقل كل ما جاء بهذه الكلمة من أجل التأكيد على مفرداتها اللغوية سواء من حيث وصف الطرف المعتدي أكثر من مرة "بالبربرية" والتأكيد أكثر من مرة على كلمة "الحرية".

وقد كتب الناقد مجدي فهمي في مجلة "الكواكب" مقالا عن الفيلم، من المهم أيضا الاستعانة بها حيث قال:

"كان موقفي قبل أن أشاهد فيلم بورسعيد دقيقا.. كنت كما المدرس الذي يوصيه زميل له بمساعدة أحد الطلبة، فلا هو يستطيع هذه المساعدة، ولا هو يجرؤ على عكسها.. ودخلت الفيلم فإذا به في غير حاجة إلى توصية وإذا به ينجح بدرجة جيد بكفاءته وليس بالوساطة!!"

وقد حكى الناقد عن ظروف تأليف الفيلم، فقال أن فكرته جاءت لدى عز الدين ذو الفقار الذي كان راقدا تحت ضغط المرض في أحد أسرة مستشفى بورسعيد، وهناك رأى وأحس وشارك الأهالي محنتهم وبسالتهم، وحين عوفي من الروماتيزم وغادر المستشفى كان أول ما فكر فيه عز هو تسجيل مشاهداته ومشاعره في فيلم.

والفيلم جماعي الشخصيات كما ذكرنا، وطلبة (فريد شوقي) هو محور هذه الشخصيات، ويدور الحدث في حي العرب ببورسعيد. وفي هذا الحي تعيش مجموعة أسر متجاورة يربطها الحب والألفة، منهما أسرتان دفعتا لحرب فلسطين اثنين من الشهداء.. الأسرة الأولى مكونة من الضابط بحري فتحي (شكري سرحان) وشقيقته الضريرة وفية (هدى سلطان). وقد نشأ الاثنان بعد أن حرما من عطف الأم، ومن رعاية الأب، في حماية أم طلبة (زينب صدقي) التي تعيش مع ابنها طلبة مدرب كتائب الحرس الوطني، الذي يدرب الأطفال مثله حين يبدأ العدوان.

وفي مقابل الأسر المصرية التي تعيش في المدينة، يقدم الفيلم الأجانب وبعض اليهود المصريين على أنهم خونة، منهم الطبيبة الإنجليزية الأصل المصرية النشأة، مس بات (ليلى فوزي) التي تنتمي إلى خلية

تجسس لإرسال أخبار البلاد إلى إنجلترا، ثم هناك الجاسوس وليامز (عز الدين ذو الفقار) الذي تساعده مس بات، وأيضا مور هاوس (أحمد مظهر) الذي يقوم بتوصيل الرسائل إلى لندن.

ويصور الفيلم أن بات تحاول إلقاء شباكها على فتحي، من أجل أن تعرف منه كافة المعلومات، خاصة أن طلبة هو مدرب كتائب الحرس الوطني.. أما شيكو الحلاق (توفيق الدقن) فنعرف أنه يهودي خائن، وأنه يتجسس لحساب الأعداء فيتم القبض عليه. ويستغله الفدائيون ضد القوات المعتدية، ويفتدون به طلبة حين يتم القبض على خطيبته وفية.

ومن المهم الإشارة هنا إلى أن شخصية شيكو كانت من أوائل الإشارات أن اليهود في مصر خونة، وأنهم ساعدوا العدوان الإسرائيلي، وقد كان الهجوم المباشر على اليهود من قبل أمر محظور، حتى أن الأفلام التي تم إنتاجها عن حرب **1948** لم تكن تشير من أي زاوية هوية ديانة الأعداء. وبدا أول هجوم مباشر بعد أن سمحت السلطة السياسية بالهجوم المباشر على اليهود وطردهم من البلاد.

وقد حاول الفيلم أن يوجد صراعا سياسيا واجتماعيا داخل المدينة، من خلال وجود خونة وجواسيس، بدلا من أن يدخل في دائرة المواجهة العسكرية مع أطراف الصراع الأخرى: بريطانيا، فرنسا، إسرائيل، حيث أن الفيلم اعتمد على ما دار في مدينة بورسعيد من مقاومة شعبية، رغم أن الحرب عرفت باسم "السويس".

وقدم الفيلم العديد من النماذج الجميلة للنضال، مثل صاحبة المقهى (أمينة رزق) التي تحول المقهى إلى مأوى لمن هدمت الطائرات والغارات بيوتهم، ثم أم لجندي باسل (نعيمة وصفي)، وابنها الشاويش محمد.. الذي تسمع طلقات مدفعه، وتعرف إيقاعه، لذا فهي تبدو كأنها تتنفس من عبير هذه الطلقات، وعندما يموت ابنها تموت هي الأخرى.

على جانب آخر، فإن هناك فرق الصاعقة والأطباء الذين يسعفون الجرحى، في الوقت الذي تأكل النيران المدينة، ويقف شيخ عجوز (حسين رياض) بصدره أمام القوات كي يدفع حياته ثمنا لكرامة الوطن، ويترل الأعداء إلى المدينة يحاولون احتلالها وتجوب دباباتهم أروقة بورسعيد، ويخربون كل شيء فيقتلون المرضى ويسرقون المتا ع، ويعتدون على الأطفال والنساء.

وأهمية الفيلم كما ذكرنا أنه فيلم عن مدينة، والأشخاص الذين يعيشون فيها أبان حدث وطني بالغ الأهمية، وقد بدأنا بالفيلم باعتباره الأهم في هذه السلسلة من الأعمال التي تحدثت عن عدوان **1956**، وإذا كان "بور سعيد" قد عرض يوم **8** يوليو فإنه قبل أسبوعين من ذلك التاريخ كان قد عرض فيلم "سجين أبو زعبل" لنيازي مصطفى الذي أخذ عن حادثة حقيقية، حيث أغارت طائرات الأعداء على سجن أبو زعبل إلا أن أحد المساجين وجد القضبان محطمة أمامه لكنه رفض أن يستغل الفرصة ويهرب، وبعد أن انجلت الغارة سلم نفسه إلى المسئولين في شجاعة أدبية يحسده عليها الأبرياء.

وإذا كان فريد شوقي هو الذي أنتج فيلم "بورسعيد" فإن محمود المليجي هو الذي كتب قصة فيلم "سجين أبو زعبل" وأعد لها السيناريو السيد بدير، وقد وضع الفيلم قصة تقليدية أشبه بتلك التي كان يكتبها محمود إسماعيل ويخرجها للسينما أو يقدمها لحسن الصيفي، مثل فيلم "زنوبة" أو "توحة" حول المكائد التي يقوم بها معلم في حارة شعبية من أجل الزواج من فتاة يحبها لا تعيره أي انتباه، وفي هذه الأفلام كان محسن سرحان بمثابة المشارك في أدوار رجل الخير، أما الأشرار فيؤدي أدوارهم محمود المليجي أو محمود إسماعيل، تاجر المخدرات والشرير الذي يرتكب الموبقات.

وتدور الحكاية هنا حول حياة حسين المتهم البريء (محسن سرحان) ألقي به في السجن بحق تاجر مخدرات (استيفان روستي) له عشيقة أجنبية (منيرة سنبل) أحبته، وكان التدبير في التهمة لصاحب عربة نقل وشريك التاجر في التهريب (محمود المليجي) الذي يحقد عليه بدوره، لأن حسين اعتدى عليه بالضرب يوم أن غازل شقيقته البريئة (زهرة العلا).

وهناك حكايات عديدة دارت خارج السجن حول مؤامرات، وقبل أن ينتقم كل منهما من الآخر، تقع الغارة ولا يجد المساجين الجدران فيهربون ويختلط الخاص بالعام، فحسين يود الانتقام ممن خدع أخته، وكان سببا في إدخاله السجن، ويتوه الاثنان إلى مدينة بورسعيد، إلا أن المهرب يهرب إلى منزل الخواجة، وتشتد الغارات على المدينة، ويهدم

بيت العائلة تحت القنابل، وكانت الأخت والأم بداخله، فينطلق حسين باحثا عن غريمه ويعثر عليه، ويعرف أن الخواجة جاسوس لحساب الأعداء فيتعاونان معا على قتله بعد أن تصحو مشاعر الوطنية في قلب المهرب الذي يموت أثناء المعركة، أما حسين فيسلم نفسه إلى المسئولين.

والفيلم كما نرى عبارة عن حالة لما شهدته المدينة من أحداث، وهو بمثابة قصة فرعية وذلك بعكس ما حدث في "بورسعيد"، وقد جاء في مقال عن الفيلم نشرته مجلة الكواكب في شهر يوليو **1957** أنه كان تصوير الغارات الجوية على المدينة الخالدة بورسعيد تصويرا جيدا في حدود إمكانيات الإنتاج الفردي. والمونتاج الذي أعد في هذه كان سليما يحسم الصورة الذهنية التي في رؤوسنا عن عنف هذه المعركة التاريخية. إلا أنه استعار من الأفلام السابق عرضها لقطات استعيرت بدورها محن أفلام أجنبية أخذت للقنابل من الطائرات التي تلقيها. وهذه اللقطات لا تستقيم ومنطق الصورة التي يقدمها، فالمفروض أن الصورة تجري على الأرض أي تتبع أبطال القصة. ولو وفق إلى زاوية التقاط مقابلة لهذه القنابل، لكان عمله الفني أقرب إلى الكمال، ومتمشيا مع المنطق.

أما الفيلم التالي، فهو "حب من نار" لحسن الإمام الذي عرض في **24** فبراير عام **1958** والفيلم تبدو عليه أجواء الاقتباس كتبه محمد مصطفى سامي الذي اشتهر بالاستعانة بنصوص فرنسية، لكن من الصعب التعرف على اسم مصدره، والفيلم بمثابة أول محاولة للربط بين القصص الرومانسية والعدوان الثلاثي. فنحن أمام شابين أحمد ومحمد

(شكري سرحان ويوسف فخر الدين) يمتلكان منذ الصغر نفس المقدرات من المواهب والقوة، سواء في اللعب أو المهارات الفردية، وهما يتنافسان على حب فتاة من نفس الحي.. ويكبر الثلاثة والحب والمنافسة تتنامى معهما.

والفتاة (شادية) تحب الاثنين، لكنها لا تستطيع المفاضلة بينهما، وأيهما تتزوج، مما يوقعها في حيرة ويتمنى أبوها (حسين رياض) لو انتهى هذا الإشكال، وزوجها شخصا ثالثا، فالشابان متساويان في كل شيء حتى في الحب وقوة الجسم.. ويتصور الشابان أنهما سيحصلان على الفتاة إذا رزق أبوها بولد، وفعلا يرزق بابن ولا تحل المشكلة، ثم يتنافسان في الملاكمة، ثم في الجهاد للتسابق على الحصول على الأوسمة، ووسط هذا الصراع يقوم العدوان الثلاثي، فهي تنضم إلى الهلال الأحمر.

وعندما يغدر الأعداء بأبيها وأخيها تصمم على الانتقام. تذهب للأعداء بملابس خليعة للحصول على أسراره الحربية حتى تتمكن من القضاء على بعضهم بمساعدة أحد المتطوعين. تقوم حملات تفتيشية بحثا عن المتطوعين، تصاب الفتاة وتنقل لمستشفى تحتاج لنقل دم فيعطيها أحد الشابين الدم، تحتضر وتموت قبل أن تتزوج من أحدهما.

وقد كتب عبد الفتاح البارودي في مقاله عن الفيلم – مجلة الجيل في **10** مارس **1958** – "بديهي أن بورسعيد توحي للسينما بمليون قصة على شرط أن تكون متماسكة في ذاتها ومستقلة عن غيرها. من غير

المعقول أن تصور دائما مشاهد المعركة وآثارها في نفس الأمكنة وبنفس القنابل والطائرات والمظلات".

والجدير بالذكر أن ما لاحظه النقاد في هذه الأفلام سوف يتكرر بنفس الصورة في الأفلام التي دارت حول حرب أكتوبر. ومن الواضح أن الإنتاج كان فرديا حول البطولات الشعبية. لكن الفيلم الذي أخرجه السيد بدير باسم "عمالقة البحار" قد انتقل إلى داخل الجيش نفسه، وكيف شارك في هذه الحرب، وقد كان هذا مهما في فترة اشتركت فيها أغلب أسلحة الجيش بمساعدة إنتاج أفلام عن الطيران والأسطول والبوليس الحربي، وغيرها، وهي سلسلة أفلام إسماعيل يس، لكننا لم نشهد حربا واحدة في كل هذه الأفلام.

وفيلم "عمالقة البحار" يدور بأكمله داخل وحدات الأسطول، وتدور الأحداث هنا بعيدا عن بورسعيد، بين ثلاثة أماكن هي ميناء اللاذقية والإسكندرية، ثم البرلس التي ستشهد مواجهة بحرية بين الطرفين المتصارعين، والفيلم الذي عرض في نهاية عام **1960** جاء ليتوج الوحدة السياسية بين مصر وسوريا، وليؤكد أن الوحدة قد تمت قبل حدوثها السياسي في فبراير **1958** بعام ونصف، حين اشتركت وحدات من البحرية السورية في تعضيد الأسطول المصري، لكن الظاهر في الفيلم هو الطالب السوري، وقد حاول إحياء أسماء الشهداء الذين قتلوا في المعركة أكثر من محاولة لتمجيد حرب أو نصر، فلو بدأنا الحديث من خلال نهاية الفيلم، فسوف نرى ذلك على وجوه أسر الشهداء، ابتداءً من القوات

المسلحة إلى الأهالي كي يخبر كل منهم بنبأ عن الشهيد، وفي اللاذقية فإن خطيبة جول جمال (أدت الدور نادية لطفي، وأدى دور جول شقيقه الشبيه به عادل جمال) تذهب إلى الشاطئ سعيدة، لكن الخبر الحزين يأتيها، بينما تردد زوجة أحد الشهداء المصريين كلاما خطابيا بدلا من البكاء.

وفي نهاية الفيلم، فإننا نسمع أغنية جماعية وطنية شجية الصوت عن الوطن.. لكن لو عدنا إلى بداية الفيلم فسوف نرى أن هناك رحلات يقوم بها طلاب البحرية المصرية في صحبة جول إلى اللاذقية، ويلتقون هناك بأسرته، ويتعرفون على خطيبته، ويحاول الفيلم أن يخفف من حدة جمود العسكرية، فتتم الاستعانة بممثل كوميدي من طراز عبد المنعم إبراهيم.

أما العملية، فإنها تحدث أبان العدوان، ويصدر الأمر لجول جمال لقيادة قاذفة طوربيد ومعه زملاء آخرين من بينهم ياقوت وبيومي، بينما يوكل لجلال دسوقي مهمة استطلاع موقع القوات المعادية. وتتم المهمة بنجاح. لكن عند العودة إلى الوحدة البحرية يحدث اشتباك بين الرجال وبحرية العدو، ويسقط الضحايا ومن بينهم جول جلال.

وقد ظهرت حرب السويس في ثنايا وأحداث أفلام عديدة، دارت أحداثها الرئيسية في مدن أخرى بعيدة عن مدن المواجهة خاصة العاصمة القاهرة. من هذه الأفلام "غدا يوم آخر" لألبير. ونحن هنا أقرب إلى فيلم "قصة فيلادلفيا" حيث رأفت وأحمد صديقان، التقيا معا بليلى،

وأبدى كل منهما إعجابه بها، يتقدم كل منهما طالبا الزواج منها، لكنها تختار أحمد (عماد حمدي). تقع منى (زهرة العلا) شقيقة أحمد في حب رأفت (أحمد مظهر) الذي لا ينسى حبه لليلى، وتقوم الحرب ويذهب أحمد إلى القتال وتغيب أخباره ثم تأتي بأنه قد مات في الحرب، مما دفع رأفت إلى التقرب من ليلى في أحزانها، وشيئا فشيئا تنمو عواطفها تجاهه، لكنه قبل أن يتزوجها يعود وتتعقد الأمور ثم تحدث جرائم قتل وإطلاق رصاص.. أي أننا حسب القصة العامة للفيلم، لم نر أي أثر للحرب أو المعركة، وإنما بدت الحرب في الخلفية، وعليه فإننا لسنا أمام انعكاس سياسي بالمرة على ما تركته الحرب في المجتمع الذي يعيش فيه الأبطال، فالحرب هنا سبب لإخفاء الزوج والحزن عليه من عودته مرة أخرى.

وتكرر نفس الأمر في فيلم "لا تطفئ الشمس" **1961** لصلاح أبو سيف، نحن هنا أمام أسرة قاهرية راقية، وهناك قصة حب بين طالب ريفي وزميلته. وذات يوم يشاهد الشقيق الأكبر للفتاة أخته وهي تتنزه مع زميلها على الكورنيش فيعنفها، وعندما تقوم الحرب يقابل في الجبهة حبيب أخته، تنمو الصداقة بينهما ويقوم أحدهما بإنقاذ الآخر.. وعقب نهاية الحرب يعود أحمد (شكري) مع صديقه إلى المنزل، كأنه يبارك اقتران صديقه بأخته.

ونحن هنا لسنا أمام فيلم له مدلول سياسي إلا من خيوط بسيطة، منها أثر موت الأب الذي كان باشا على مستقبل الأسرة، أما حرب

1956 فلم يكن لها صداها في محيط الأسرة، إلا بعد أن انتهت، وعاد الأخ الأكبر ومعه خطيب لأخته.

وكما أشرنا من قبل، فإن السينما المصرية حولت الحرب الأهلية الأمريكية في فيلم "ذهب مع الريح" إلى حربين، وذلك لطول الحرب الأهلية (6 سنوات).. وبالتالي طول الأحداث، وقد ظهرت حرب السويس بمثابة تكملة لذهاب الحبيب والزوج إلى الحرب، وتوطدت العلاقات فيما بين الأطراف، وبالتالي فلسنا أمام فيلم تركت الحرب وجهها السياسي على الأحداث، أو حتى على الأشخاص. ومن الواضح أن الحرب تمت كسوتها بظلال باهتة مع مرور الزمن، خاصة بعد حرب يونيه 1967وانتصار أكتوبر1973..

وعلى المستوى الاجتماعي بدأت الدولة تضع حروبها الحديثة في دائرة الاهتمام أكثر، وتم إلغاء الاحتفال الرسمي بذكرى 23 ديسمبر، وبدأت وقائع حرب 1956 تظهر كأنها حدث من الماضي. وإذا كان فيلم "ناصر 56" لمحمد فاضل 1996 قد توقفت أحداثه قبل أن تبدأ وقائع الحرب على الجبهة في مدينة بورسعيد قبيل الحرب وحتى نهاية السبعينات، وكان البطل الرئيسي في الفيلم هو جلال الذي كان يمارس بعض الأعمال المشبوهة مع الإنجليز أبان الهجوم على بورسعيد، فهو يقوم بتوريد الأغذية للجيش في الليل ويحقق ثراءً كبيرا من عملياته، وأهمية هذا الأمر أن الفيلم ألقى بظلاله السياسية على مرحلة السبعينيات فهذه هي المرة الأولى التي نرى مصريا خائنا في هذه الحرب الشعبية بالذات

وباعتبار أن شيكو الحلاق في فيلم "بورسعيد" كان جاسوسا يهوديا، أما جلال الانتهازي فإنه سوف يعتلي بعض أعلى المناصب السياسية في مدينته، وفي القاهرة في السبعينيات كأنه قد جنى ثمرات خيانته لبلده وقيامه بالمزيد من العمليات المشبوهة.

الفصل العاشر

حكام مصر .. على الشاشة

ترى هل دفع بعض حكام مصر الثمن غاليا، نتيجة لموقف حكام آخرين منهم تبعا لمواقفهم السياسية؟

الإجابة بالإيجاب طبعا.. ليس فقط الملك فاروق الذي قامت الثورة بكشط صوره المعلقة على جدران المنازل والمؤسسات والغرف في أفلام عديدة، بل وصل الأمر كله إلى أبناء أسرة محمد علي في السينما التي تم إنتاجها بعد قيام الثورة.

والملاحظ أن السينما السياسية لم تتولد بشكل مباشر إلا بعد قيام الثورة، صحيح أن هناك بعض الأفلام الوطنية التي تم إنتاجها قبل الثورة، مثل مجموعة الأفلام التي أنتجت عن حرب فلسطين عام **1948**، لكن السينما السياسية بمعناها الحقيقي لم تتولد إلا بعد قيام الثورة.

وهناك أسباب عديدة لعدم تسييس السينما، منها ازدهار موجة الأفلام الغنائية والاستعراضية، وهي ظاهرة فيها تأثر واضح بظهور مثليتها في هوليود، وليس صحيحا أن السينما كان محرما عليها الوقوف عند النقاط الساخنة في الوطن، فالقضايا الاجتماعية قد برزت في أفلام

عديدة منها "العزيمة"، "الورشة"، و"العامل"، فضلا عن أفلام ناصرت العمال والقضايا السياسية.

ولو أن السينما المصرية قد تم تسييسها قبل الثورة بشكل موجه لتم إنتاج أفلام عن إنجازات أسرة محمد علي، ابتداء من مؤسس الأسرة نفسها فليست هناك أفلام تؤرخ أو تساند تاريخ مصر الحديث في تلك الفترة، وكل ما شاهدناه مجرد استعراض غنائي للأسرة العلوية ومنجزاتها بشكل عابر حول أربعة حكام هم محمد علي باشا، والخديوي إسماعيل، والملك فؤاد، والملك فاروق الذي كان في عامه الثامن من الحكم أبان إنتاج فيلم "غرام وانتقام"

ولسوف نرى أن هؤلاء الحكام لم يظهروا بأي شكل لائق أو غير لائق في السينما، عدا تجارب قليلة تم فيها مسخ الحقائق عن الواقع، خاصة فيما يتعلق بمنجزات الخديوي إسماعيل حيث أظهره حلمي رفله في فيلم "ألمظ وعبده الحامولي" رجلا وحشيا يدبر المؤامرات من أجل امتلاك جسد المطربة "ألمظ" وهو أمر غير واقعي وكان الهدف بالطبع هو مسخ صورة واحد من أبرز أبناء أسرة محمد علي.

ورغم ما قدمه محمد علي باشا وابنه إبراهيم لمصر من إنجازات يقرها المعارضون قبل المنصفين، فإن السينما طوال تاريخها وأمام كل هذا العدد من الأفلام المنتجة، لم تقترب قط من هذه الحقيقة، كما لم تقترب من فترة أخرى مهمة هي فترة الاحتلال الأجنبي. ولا نعرف السبب في هذا بالضبط، كما لم تقترب من تاريخ حياة سعد زغلول زعيم ثورة

1919، وكل ما رأيناه عن هذا الزعيم هو مجرد ذكر اسمه في أفلام من طراز "الجزاء" و"بين القصرين" و"سيد درويش" و"الشوارع الخلفية"، وفي الوقت الذي تم إنتاج فيلم عن "مصطفى كامل" عام 1951، وعرض عام 1952، فإن شخصيات عديدة تم تجاهلها سواء في المجال السياسي أو الاقتصادي، منهم محمد فريد، مصطفى النحاس، وطلعت حرب، وصفية زغلول، وهدى شعراوي، وعلي مبارك.. بالإضافة إلى حكام كثيرين حكموا الوطن طوال القرنين الماضيين. ولعل هذه الملحوظة تأتي في مكانها في سينما أرخت للعصر الحديث من خلال راقصات الملاهي الليلية، منهن شفيقة القبطية، وامتثال زكي، وبمبة كشر، وغيرهن.

وسوف نتوقف هنا عند الصور المتناقضة التي ظهرت بها الشخصيات السياسية التي لعبت دورا في الحياة الاجتماعية والسياسية المصرية، ولنبدأ الحديث عن فيلم "مصطفى كامل" الذي كتب قصته الصحفي فتحي رضوان الذي صار مقربا من ثوار يوليو، ومن المهم أن نقتبس بعض العبارات التي جاءت حول الفيلم في الإعلانات المنشورة في المجلات، ففي الإعلان المنشور في مجلة "الاثنين والدنيا" في 13 نوفمبر 1952

"إن كان لك ولد تحب أن تجعله رجلا فاجعل بين يديه قصة حياة مصطفى كامل ليتعلم منها التضحية والوطنية والشجاعة والإقدام"...

كما جاء في الإعلانات أنه الفيلم الذي منعه عهد الظلام ليعرض في عهد الثورة.. كما جاء في مجلة الكواكب في **23** نوفمبر **1952**م أنه الفيلم الذي منعه عهد الأغلال وأفرج عنه في "عهد الأحرار"، كما جاء أيضا أن "مصطفى كامل" زعيم الوطنية وباعثها ومعلم الأمة مبادئها ومعانيها، وحسب نفس الإعلانات فإن مؤلف القصة هو حضرة فتحي رضوان وزير الإرشاد.

وقبل أن نتوقف عند الفيلم، فإننا نقتبس ما كتبه أنور أحمد عن الفيلم في "السينما والمسرح" حيث قال: "أذكر أن أستوديو نحاس اختار بدء تصوير الفيلم يوم حريق القاهرة في **26** يناير **51** وعندما انتهى إعداد الفيلم كانت الظروف قد تغيرت، وأعلنت الأحكام العرفية، وحجرت السلطات على نشاط الفدائيين، وكان مستحيلا عرض الفيلم في تلك الظروف فظل حبيسا في العلب حتى قامت الثورة بعد ذلك بشهور قليلة، واختير فتحي رضوان وزيرا في وزارة الثورة.

وندب مجلس قيادة الثورة السيد أنور السادات لمشاهدة الفيلم في عرض خاص وإبداء الرأي فيه فعرض في سينما سلاح الفرسان بثكنات كوبري القبة، وأظهر لنا إعجابه ورضاءه".

"وهكذا شاء القدر أن يفرج عن فيلم الزعيم الذي كان أول من قاد الحركة الوطنية ضد الاحتلال البريطاني في عهد الثورة التي طردت هذا الاحتلال من مصر".

ويتلخص الفيلم في شباب الزعيم مصطفى كامل الذي يعود من رحلته الدراسية في فرنسا لدراسة القانون وقد وضع نصب عينيه أن يدافع عن وطنه مصر وأن يكون محاميا لقضية مصر ثم يقوم بتأليف الحزب الوطني الذي يكون له منبرا ليعرض قضيته، إلا أن قوات الاحتلال لا ترضى عن هذا فتناصبه العداء، بدأ يكتب بقلمه مقالات تهاجم الاستعمار البريطاني لمصر. يمرض مصطفى كامل ويضطر أن يسافر لفرنسا للعلاج، وهناك تصل له أخبار عما حدث في قرية دنشواى والمذابح التي تمت هناك، فيجدها فرصة للسفر إلى لندن للمطالبة باستقلال بلاده، ويعود مرة أخرى إلى وطنه مصر إلا أن المرض يتمكن منه، يموت مصطفى كامل بعد أن أرسى قواعد الحزب الوطني، ويترك رجال حزبه يواصلون من أجل حرية واستقلال مصر.

وقد مزج الفيلم بين حياة مصطفى كامل، وبين قصة متخيلة حول الأستاذ رشدي، فالفيلم تبدأ أحداثه **1919**م أي بعد وفاة الزعيم الشاب بأحد عشر عاما فيدخل الأستاذ الفصل ليلقي درسه بينما تموج الشوارع بالمظاهرات ضد الإنجليز، وعندما يقف أحد الطلاب قائلا للأستاذ رشدي أنه من غير المعقول أن يخرج طلبة جميع المدارس للكفاح ضد الاحتلال بينما يبقى طلاب مدرسة مصطفى كامل في الفصول، يعود الأستاذ رشدي بذاكرته إلى الوراء وهو يستمر في حديثه إلى كلمات الطالب المتحمس. ويرى فيه وجها مشابها لمصطفى كامل حين كان طالبا بالمدرسة الخديوية.

وقد ركز الفيلم على وطنية مصطفى كامل وأسرته، خاصة أخيه الذي دخل السجن لموقفه من أجل الدفاع عن السودان أثناء الثورة المهدية، كما صور الفيلم محمد فريد بصورة باهتة وكأنه ظل للزعيم.

ويقول أنور أحمد في مقال له عن الفيلم: "إن حكاية الأستاذ رشدي وقصة حب ابنته لمصطفى كامل من طرف واحد، وما يتصل بهذا كله من حوار، هما الشيء الوحيد الخيالي في الفيلم. وهذا أمر لا يتعارض مع الأمانة التاريخية أو أصول الدراسة في كتابة تاريخ العظماء لإظهارها في فيلم أو مسرحية. بل أن هذا الذي ابتكره يوسف جوهر أمر مقبول وجائز الحدوث. ولعل مثله قد حدث فعلا. إذ ليس غريب أن تهتم فتاة أو أكثر بزعيم شاب في مثل وسامة مصطفى كامل وشهرته".

وقد وصف عبد المنعم سعد مشهد النهاية في الفيلم بأنه أروع المشاهد التي قدمها بدرخان في كتابه عن المخرج، حيث يرقد الزعيم في حجرة نومه، وبجواره العلم المصري المنسوج ومائدة عليها زجاجات الدواء ونتيجة يظهر عليها التاريخ (**10** فبراير عام **1908**).. وفي الخلفية تهتف أصوات الجماهير بحياة الزعيم. ونرى الأستاذ رشدي يقف أمام الفراش يحدث الزعيم وهو يدعو له بطول العمر، ويحمل له أمنيات ابنته نبيلة بالشفاء. يطلب مصطفى كامل من رشدي أن ينادي له على أخيه "علي" ويحضر له جريدة اللواء. يدخل على كامل حاملا الجرائد ويناوله إياها ويجلس بجوار فراشه. يلقي الزعيم نظرة على الصحف فيرجوه أخوه عدم إرهاق نفسه. يردد: "وماذا أفعل إذا كانت الطبيعة قد

جعلت قوة روحي أكبر من طاقة جسمي". ثم يشحب وجه الزعيم فيترعج الأخ، فينحني عليه سائلا عما به. فيقول له "تشجعوا واستمروا. ثم يضم الصحف إلى صدره إثر النوبة القلبية، وتميل رأسه على الوسادة، ويلفظ أنفاسه. وهنا يتناول أخوه العلم المنسوج ويغطيه به، ويستدير وهو يبكي.

ومثلما بدأت أحداث الفيلم من خلال ما يتذكره الأستاذ رشدي فإن الأحداث تعود بنا مرة أخرى إلى عام **1919** في الفصل حيث يتجه المدرس إلى تمثال مصطفى كامل ويخاطبه قائلا: "يا من علمتني كيف أدرس التاريخ. أرجو أن أكون قد وفقت في تدريس تاريخ شهيد الوطنية".

ويروي عبد المنعم سعد في كتابه أن المخرج لم يشعر في أي لحظة بالندم لأنه أنتج الفيلم، رغم ما سببه له من ارتباك "وكان يحس بأنه أدى واجبه كفنان نحو هذا الوطن الذي كان يمر بمرحلة مهمة في تاريخه".

ورغم أن الفيلم يمكن تصنيفه بالعمل التاريخي أو الوطني، باعتبار أنه قد مر أكثر من ربع قرن بين أحداثه وبين زمن إنتاجه، لكن الظروف التي مر بها الفيلم تجعل منه عملا سياسيا مثلما رواها أكثر من شخص، سواء بعدم إمكانية عرضه في الشهور الأولى من إنتاجه أو سواء أن رجال الثورة قد شاهدوه وصرحوا بعرضه، خاصة أن الذي كان وراء التصريح بالعرض هو أنور السادات، الذي لعب دورا مشابها بعد ذلك في السماح

بعرض فيلم "ميرامار" عام 1969م كما تحدثنا بذلك في الفصل السابع من هذه الدراسة.

إذن فالوجه السياسي في هذا الفيلم، ليس فقط للأستاذ، وأيضا ليس للدور السياسي التاريخي الذي لعبه مصطفى كامل في عصره، وفي الحياة الوطنية في القرن العشرين التي قدمها، لكن أيضا ما جاء في الفيلم ظل موضوعا سياسيا حيا طيلة مائة عام، ومنها قضية مصر والسودان.

وقد وقف بدرخان عند شخصية مصطفى كامل مرة أخرى في فيلم "سيد درويش" عام 1966، ويهمنا هنا اقتباس المشهد 24 من الفيلم للاطلاع على ملامح ظهور الزعيم، الذي لم نره هنا، بل سمعنا صوته في استماع سياسي مزدحم بالمريدين والطفل سيد درويش يتأثر بقوة بما يردده مصطفى كامل، مما يعكس قوة الزعيم على الطفل الذي سيلحن له فيما بعد هذه الكلمات في نشيد حماسي صار النشيد القومي لمصر في العشرينات الأخيرة من القرن العشرين:

الكواليس مزدحمة بالناس .. فلا مكان لقدم..

وبينما صوت مصطفى كامل يجلجل في خطاب حماسي. نرى "قباري" وسط الزحام يستمع بأذنه في إعجاب.. بينما سيد محشور وهو يستمع أن يرى وجه الخطيب.. ويسمع صوت مصطفى كامل وهو يقول:

بلادي بلادي.. لك حبي

وفؤادي.. لك روحـــــــــي

لك قلبـــــي ووفـــــــــائي

يتوقف سيد ويستمع في عمق.

وفي هذا الفيلم إشارة وقورة للغاية للزعيم سعد زغلول، حيث سيقوم سيد درويش بتلحين لحنه الأخير ليلة رجوع سعد زغلول من الخارج، ولشدة الإرهاق فإن سيد درويش يلفظ الروح. لم يظهر الزعيم هنا بأي شكل، ولكنه كان الحاضر دائما في الخلفية، ونسمع صوت هتافات أهل الإسكندرية، وهو نازل من السفينة التي أقلته من أوربا.. فيلم "ألمظ وعبده الحامولي" لحلمي رفله **1962** مجرد عمل موسيقي غنائي، حول العلاقة بين مطرب ومطربة، بل أن المؤلفين الذين ساهموا بالكتابة فيه ركزوا على إضفاء صور سلبية على الخديوي إسماعيل، خاصة أن المنتج هو مؤسسة مصر للمسرح والسينما، أما كتاب السيناريو فهم عبد الحميد جوده السحار، و نيازي مصطفى، وصالح جودت، ومحمد أبو سيف، وحلمي رفلة.

ونحن نتذكر هذه السماء هنا لنؤكد على جماعية الرؤية، أي أنها ليست رؤية شخص واحد فقط. وحسب مشاهد الفيلم فإن الخديوي إسماعيل رجل لا يفكر سوى في الجنس، وفي عشيقاته حتى في أشد اللحظات المصيرية بالنسبة للوطن، فبينما هو في أحضان فتاة جميلة يأتيه ديلسبس كي يطلب منه أن يوقع عقدا بمبلغ **7** مليون فرنك وبفائدة **60**

% في نفس الوقت الذي يقوم الشيخ جمال الدين الأفغاني بالخطبة وسط مجموعة من أتباعه والمريدين، ومن بينهم الشاب سالم (شكري سرحان)، ويتحدث الأفغاني أن الخديوي رهن الوطن وجعله مديونا بمبلغ كبير دون أن تكون لديه أي ضمانات من أي مكان.

إذن فمنذ المشاهد الأولى، ونحن أمام نماذج متناقضة، فالأفغاني هو مجرد محرض للناس أما الخديوي فليس أكثر من زئر نساء. ويحاول الفيلم أن يكشف أن هناك ثورة شعبية كامنة، يمثلها سالم البناء. الذي يعلن وسط زملائه النبلاء والأفكار التي سمعها عن الخديوي، على لسان الأفغاني. وسالم هذا هو شخصية متخيلة، يجعله الفيلم محبا لعاملة أخرى هي سكينة، حيث يأمل سالم أن يتزوج منها بعد قضاء فترة تجنيده. لكن سكينة صاحبة الصوت القوي تحب سالم كأخيها، وهي معجبة بصوت المطرب الشهير عبده الحامولي، أو مطرب الباشوات.

وسكينة هذه سوف يتم اختيار اسم ألمظ لها عندما ستذهب إلى قصر أحد الباشوات للغناء ثم يأمر بألا تغني إلا له فقط حيث يحوطها برعايته، ويحاول أن يجعلها إحدى محظياته. لكنها تظل وفية للحامولي، تود أن تكون له، خاصة بعد أن يطلبها للزواج، ويتحول الفيلم إلى مقاومة للخديوي، فهي تعلن له أنها لن تخون المطرب، ويكشف الفيلم أن الخديوي أشبه بالأمير في فيلم "لاشين" ليس له من مشاريع لبناء الدولة سوى امتلاك امرأة ترفضه، إنها نفس الفكرة التي أثارت قلقا سياسيا بالنسبة لفيلم "لاشين"، تتكرر بنفس الصورة. فالمرأة تفضل رجلا آخر

على الحاكم الذي يطلبها لنفسه، وهناك محظية تنصح الخديوي بأن يترك ألمظ تتزوج من الحامولي. وبعد محاولات رفض من جانب المطربة، فإن الخديوي يرمي بها خارج القصر مع الحامولي الذي يتزوجها فعلا.

ويأخذ الفيلم منحى سياسيا حين يقود سالم ثورة في داخل الجيش، أثناء تجنيده في السودان فيتم القبض عليه، ويحكم عليه بالإعدام لكنه يهرب، ويعود إلى مصر وتحاول ألمظ أن تطلب العفو من الخديوي فيطلبها مرة ثانية، لكنه عندما يذهب إليها يجدها تتلو القرآن الكريم. والأحداث السياسية التالية، وأيضا السابقة متخيلة.

فالحامولي ينضم إلى الثوار الذين ينجحون في تهريب سالم من السجن، ويصبح بيته مأوى للثوار ومكان للاجتماعات. ويتخذ الفيلم منحى مختلفا، فهو ليس عن ألمظ وعبده الحامولي، بقدر ما هو عن الثائر سالم الذي يتم القبض عليه، ويسعى الشعب إلى تخليصه في الوقت الذي يتم استبعاد الخديوي من الحكم.

نظر الفيلم إلى الرجل الذي شق الترع وقناة السويس في عهده، والي باعث مصر الحديثة باعتباره طاغية، صائد النساء في المقام الأول. ونحن لا نتحدث عن وجوب إنتاج فيلم يمس الحقيقة ولكن كانت هذه هي نظرة الفن لأبناء أسرة محمد علي، وقد بدا هذا واضحا من خلال مسرحيات من طراز "سيدتي الجميلة"..

أما الشخصية السياسية الثالثة التي اهتمت بها السينما فهي الأكثر إثارة للجدل، والحوار، وهي أيضا أكثر معاصرة، وقد تم إنتاج أفلام تلفزيونية عالمية حولها قبل أن يقترب منها الإبداع العربي، إنها الرئيس الراحل أنور السادات، الذي أنتج عنه التلفزيون الأمريكي فيلما باسم "السادات" مُنع في مصر لأنه أظهر زعماء آخرين معاصرين للسادات بشكل سلبي خاصة جمال عبد الناصر الذي لم يكن الغرب يحبه كثيرا، خاصة الولايات المتحدة الأمريكية.

وقد ظهر السادات في الفترة الأخيرة في ثلاثة أفلام من خلال مناظير مختلفة، الأول هو "الجاسوسة حكمت فهمي" لحسام الدين مصطفى **1994**، ثم "جمال عبد الناصر" لأنور قوادري **1998**، و"أيام السادات" لمحمد خان عام **2000**. وقد جسد الشخصية في الأفلام الثلاثة على التوالي كل من: أحمد عبد العزيز، وطلعت زين، وأحمد زكي. وكل الأعمال مأخوذة من وقائع حقيقية تحمل منظورا سياسيا فالجاسوسة حكمت فهمي، كانت راقصة مشهورة في الأربعينات ومثلت في بعض الأفلام المصرية، وجاء ذكرها في قضية تجسس كان الشخص الرئيسي فيها هو جون آبلر، وهو جاسوس ألماني له جذوره المصرية، وقد تحول آبلر إلى مادة خصبة لروايات وأفلام عالمية، منها رواية "قط وفأر" لكين فوليت، وفي الأعمال حاول الأدباء والسينمائيون التأكيد على الحس الوطني العالي لحكمت فهمي، كما تمت إضافة أحداث غير حقيقية تتعلق بدور أنور السادات الذي جاء في الواقع هامشيا.

وقبل أن نتحدث عن الشكل الذي نظرت به السينما إلى السادات، خاصة في فيلم حسام الدين مصطفى، فإن الفيلمين الأولين قد أظهرا العديد من الشخصيات السياسية بمناظير مختلفة منها الفريق عزيز المصري، ثم كل من مركز قيادة الثورة، ومنهم عبد الحكيم عامر، وصلاح سالم، وعبد اللطيف البغدادي، وهي نفس الشخصيات التي ظهرت بشكل ثانوي في فيلم "ناصر **56**".

والصورة التي ظهر بها السادات كبطل مغوار في الفيلم، تتفق مع موقف المخرج من أنور السادات، فهو معجب به، وقد زار إسرائيل في نفس الوقت الذي شن أكثر من هجوم على عبد الناصر، لذا فإن السادات هنا كان ضابطا من بين الضباط الذين يترددون على الزعيم الوطني عزيز المصري – عبد الناصر لم يظهر قط في الفيلم – والفريق عزيز المصري يجتمع دوما بالشباب الوطني، ومن بينهم العسكريين، ومنهم أنور السادات، وهذا الأخير هو الذي يقترح أن يتم الاتصال بالألمان من خلال حكمت فهمي، التي وضع الجاسوس جون آبلر – معروف أيضا باسم حسين جعفر – جهاز التجسس في عوامتها دون أن تدري، ويوافق عزيز المصري على الاقتراح، وأيضا مجموعة الشباب الوطني.

وحسب الواقع التاريخي الذي قرأناه في اكثر من مصدر، فإن السادات كان في تلك الفترة ضابط إشارة، وكل دوره هو أن قام بتركيب جهاز التجسس في عوامة حكمت فهمي، وقد صور الفيلم

مجموعة الفريق عزيز المصري على أساس أنهم يسعون للاتصال بالألمان من أجل إنقاذهم من الاحتلال البريطاني، ويحاول الفيلم إظهار السادات باعتباره مغامرا وبطلا وطنيا. ليس فقط من خلال مواقفه البطولية التي تتخللها الموسيقى التصويرية، فكلما ظهر تم عزف لحن "بلادي بلادي".

وحول هذه النقطة أشار كمال رمزي في مقاله عن الفيلم "والحق أن الموسيقى التصويرية في حكمت فهمي تتسم بالمغالاة والإسراف وتلجأ إلى الاستسهال".

والصورة التي ظهر بها السادات هنا أغلبها متخيل، حيث تكسوه بطولة غير واقعية، فهو يتسلل إلى عوامة الضابط البريطاني ساسون عن طريق قارب صغير، وقد ارتدى زي الصيادين. ومعه حكمت فهمي التي ستقوم بتصوير مستندات خاصة بخطة الهجوم البريطاني المضاد لقوات الجيش البريطاني.

أما المرة الثالثة التي ظهر بها السادات فهي عندما يقفز مع مجموعة من الأصدقاء والرفاق إلى حيث سوف يتم إعدام حكمت، ويحصد الرفاق برصاصاتهم الجنود والضباط الإنجليز، ويتمكنون من إنقاذ حكمت فهمي. وذلك، أيضا تحت لواء نفس اللحن الوطني "بلادي بلادي".

وإذا كان السادات قد ظهر كشخصية هامشية في فيلم عن "عبد الناصر" فإنه قد ظهر كشخصية رئيسية بالطبع في فيلم محمد خان، الذي

لم يعرض حتى كتابة هذه السطور، ويروي الفيلم حكاية السادات منذ شبابه المبكر. فظهرت عوامة حكمت فهمي من جديد ثم فترة الشباب، ثم مرحلة الرجولة، حتى سافر إلى إسرائيل، أو كما جاء في مجلة المصور في 5 مايو 2000 :

ثم ترميم عدد كبير من مواقع التصوير وإعادة تجهيزها، بل وبناء بعض أجزائها لإعطاء مصداقية للفيلم، عوامة حكمت فهمي. منازل السويس في الأربعينات، مجلس قيادة الثورة، في مشاهد هروب السادات في شبابه من ملاحقة البوليس وعمله متنكرا في المحاجر، وشيالا في المزارع وسائقا".

وقد سبق عرض الفيلم إشادة كبيرة به، وسباق بين المجلات والصحف على عرض صوره، وتفصيلاته مثلما حدث في عدد مجلة "روزاليوسف" الصادر في 2/ 9 / 2000 حيث خصص عن الفيلم خمس صفحات، نشر بها 14 صورة .

إذن، فرغم خصوبة الحياة السياسية في مصر فإن رجالها، وأحداثها الكبار لم تظهر كما يليق بتاريخ وعطاء كل منهم. وقد ظهر رجال السياسة بشكل هامشي في فيلم عن حياة الدكتور طه حسين بعنوان "قاهر الظلام" 1978، وأيضا فيلم عن أم كلثوم بعنوان "كوكب الشرق" عرض لأول مرة عام 1999، ثم أعيد عرضه عام 2000.

إذن، فالقائمة فقيرة للغاية بشأن الصورة التي ظهرت بها الشخصيات التي لعبت دورا سياسيا في حياتنا، بما لا يتناسب مع قوة تدفق السينما، وإعجابها بنوع معين من الشخصيات.

الفصل الحادي عشر

يونيه 67

ليس من الغريب أن يكون عدد الأفلام السياسية عن حرب **1967** أكثر عددا من الأفلام العسكرية، أو التي دارت في إطارها رحى الحرب، والتفسير البديهي في ذلك أن الإنسان لا يحب أن يرى هزائمه، فما بحال الوطن بأكمله، باعتبار أن السينما مشاهدة جماعية في الصالات.

لذا.. فقد تركت الحرب آثارها السياسية على المجتمع المصري بشكل حاد، ولكن هذا لم يظهر بسرعة، وقدمت للناس عن العدوان الثلاثي، بالطبع لأن الهزيمة كانت ثقيلة، ولأن الناس لم تصدق ما أصاب الوطن، وكان كابوس النكسة ثقيلا للغاية، وخاصة أن الشعب المصري أحس كأن الحرب لم تقل كلمتها الأخيرة، مع وجود المناوشات على الجبهة من ناحية، واستمرار حرب الاستنزاف من ناحية أخرى.

وظهرت آثار الحرب، قبل أن تظهر الحرب نفسها على الشاشة، وبدا ذلك واضحا في المشهد الختامي لفيلم "ثرثرة فوق النيل" لحسين كمال **1971** فالفيلم بأكمله عن مجتمع مغيب تماما، يعيش على هامش الحياة، ليست له أي علاقة بما حدث في مصر من هزيمة أو نكسة. الجنس

هو عماد الحياة في عوامة يؤمها أفراد من بيئات اجتماعية مختلفة، وهم منفصلون تماما عما يحدث على الجبهة، ولكن واحدا من هذه المجموعة يذهب إلى السويس، ويشاهد المدينة وقد تهدمت من جراء الحرب فيصدم بشدة ويهلوث، ومن الواضح أن مسألة صدمة أنيس زكي بما رآه في السويس من بيوت مهدمة قد أضيفت إلى الفيلم لإحداث صدمة لأناس كثيرين عاشوا في داخل الوطن دون أن ينتبهوا إلى أن هناك حربا، إلا من خلال نشرات الأخبار.

ومن الواضح أن حالة التعذيب التي أصابت أنيس زكي كانت أشبه بما حدث للوطن.. لكن المهم الإشارة إلى أن أثار الحرب بدت مجسمة في هذا الفيلم، بنفس الصورة التي رأيناها. وأهمية هذا المشهد بالنسبة لما سوف نراه فيما بعد من أفلام جاءت في الإجابة على سؤال: وأين ذهب كل الذين عاشوا في هذه البيوت؟

جاءت الإجابة في فيلمين بالغي الأهمية، هما "حمام الملاطيلي" لصلاح أبو سيف، ثم "الخوف" لسعيد مرزوق، ففي الفيلم الأول ردد أحد المجاذيب عبارات تحذيرية مشابهة لما رددها أنيس زكي في فيلم "ثرثرة فوق النيل"، وهي: "اصحي يا مصر".

وأحمد، الشخصية الرئيسية في الفيلم، أصر على الهجرة من الإسماعيلية، ليعيش في الشرقية، ثم توجه إلى القاهرة، هو واحد من مئات الألوف نزحوا من مدن القناة، بسبب هزيمة مصر في الحرب، وضاعوا في أروقة المدينة. وأمام حالته الشديدة الضنك اضطر إلى المبيت في حمام

الملاطيلي الشعبي، وأن يمضي نهاره في نفس الحجرات التي يتعرف فيها الجميع عليه كموظف بسيط ينتظر عملا يليق به.

وفي القاهرة يتعرف على نعيمة، الفتاة التي هربت من بلدها في الصعيد، فعملت خادمة وكومبارس، ثم اكتشف أن كل السراديب التي سلكتها قد دفعت بها لأن تكون فتاة ليل.

ونحن لسنا أمام فيلم عن الحرب، بل أمام مصير واحد من الذين هاجروا.. بلا أسرة أو عائل، ويتعرف في الحمام على نماذج عديدة حسية الفكر والمشاعر، ومن المهم الإشارة هنا إلى زيادة جرعة الجنس في أفلام تلك الفترة. والفيلم لا يمس حال المهجرين سياسيا أو اجتماعيا إلا بشكل فردي. بل إن الشاب القادم من مدن القناة كان يمكنه أن يكون وافدا من أي مدينة أو قرية مصرية، باحثا عن فرصة عمل، لكن ما نعرفه عن أحمد هنا أنه فقد عائلته في عمليات حرب الاستنزاف على مدينته فهجرها رغم أن الهجرة كانت جماعية مثلما حدث في فيلم "أحلام صغيرة" لخالد الحجر **1993**.

وليست هناك أبعاد سياسية لوصول أحمد إلى المدينة، وفي مقال نشره رؤوف توفيق في "صباح الخير" ثم أعيد نشره في كتاب "صلاح أبو سيف والنقاد" فإن الناقد يسأل: المفروض أن هذا الشاب من الإسماعيلية، ولكنك لم تعط أي دلالة عن مدينة تعرضت للعدوان والتهجير، كان من الممكن أن يكون الشاب من سوهاج أو طنطا دون أن يتأثر الأحداث.. الاختلاف الوحيد هو نطق اسم المدينة فقط".

ويرد المخرج: "لم أحب أن أركز على ما تعرضت له مدينة الإسماعيلية أثناء العدوان .. ولكن جاء في الأحداث أنه أجبر على التهجير لظروف الحرب".

ولا شك أن هذا ساعد على تفريغ الفيلم من معناه السياسي، وليس من الممكن أن يصبغ الفيلم سياسيا لمجرد ذكر اسم المدينة التي جاء منها البطل، أي أن "حمام الملاطيلي" وأفلام التهجير عامة، حاولت مغازلة تلك الحقبة التي عرض فيها الفيلم على المستوى الاجتماعي، كأنها مشاركة إيجابية فيما يعانيه الوطن، لكن الفيلم بمثابة رؤية خاصة للمخرج بعيدة تماما عن السياسة، فقد تكون سلبية الناس هي نوع من الهروب مما أصاب الوطن، لكن أحمد (الشخصية الرئيسية) من المهجرين، وليست له جذور، ليس فقط من ناحية العائلة، بل أيضا من المدينة، لا أصدقاء ولا جيران يمكن أن يرجع إليهم.

ويرى مجدي فهمي، رؤية أخرى للفيلم، في مقال نشره في مجلة الشبكة الصادرة في **24** ديسمبر **1973** حيث يقول أن "البعد الأهم في الفيلم هو تلك الغفوة التي استسلمت لها مصر فترة بعد النكسة. ومن هنا استغل صلاح أبو سيف شخصية الراوي الشعبي (الحكواتي)، في تذكير الناس بالتاريخ المشرف القديم وفي إلحاحه عليهم أن يفيقوا من سباتهم. ولا أعتقد أن مثل هذا التذكير يمكنه أن يسيس الفيلم" .

كذلك تحولت عملية التهجير في فيلم "الخوف" لسعيد مرزوق إلى حالة فردية، فنحن أمام فتاة وحيدة في المدينة تعرضت أبان عدوان

1967 على السويس لمأساة لا يمكن أن تمحى من الذاكرة. فقد رأت المنزل ينهار على أسرها، وبين الأنقاض كانت أمها جثة هامدة تجاورها النيران، ويحيط بها الحطام.

ولم يكن أمام الفتاة سوى الهجرة إلي القاهرة وحيدة، وفي العاصمة أحاطها الخوف من الغد، وأيضا على شرفها، والخوف من اندلاع الحرب من جديد.

وهى تتعرف علي شاب، سرعان ما تتوطد علاقتها به، وتذهب معه إلى مبنى فندق ضخم تحت الإنشاء، باحثة معه عن لذة وصحبة، وفي المكان المتسع نرى هناك مطاردة بين حارس هذه البناية وبين العاشقين. يبدو المكان كأنه يحبس بطليه في إطار ضيق بعيدا عن المتاعب التي يعانيها الوطن، لكن قسوة وجه الحارس وصوته المخنوق يزرعان الخوف أكثر في قلبي الطرفين، ليس الفتاة وحدها التي افترشت الجرائد فوق الأرض، وراحت تتلقي قبلات ولمسات الشاب، ولكن أيضا هذا الشاب عليه أن يحمي الفتاة من هذا الرجل.

ومن الصعب تناول هذه الأحداث بشكل رمزي، فليس الحارس دخيلا على الطرفين. بل هما اللذان اخترقا بنايته، وحاولا امتلاك لحظات متعة مؤقتة فيها. صحيح أن الفيلم حاول تصوير بشاعة الحرب من خلال صور فوتوغرافية التقطها الشاب، وأننا سمعنا أصوات المدافع، ودك البيوت في الخلفية، لكن هذا لم يكن كافيا لتسييس الفيلم.

ولعل النقاد في هذا الفترة كانوا يحاولون تسييس الأفلام بأي شكل، ويبدو هذا واضحا فيما كتبه النقاد عن فيلم "حمام الملاطيلى"، ثم عن "الخوف"، فرغم موضوع الفيلمين، فإن أغلب الكتاب قد توقفوا عند عبارة "اصحي يا مصر" في الفيلم الأول، ثم عند الصور الفوتوغرافية حول الحرب في الفيلم الثاني، ولعل السينمائيين أنفسهم كانوا يحاولون وضع إطار اجتماعي، سياسي للسينما، حتى لا تكون الأفلام مجرد قصص تجريدية بعيدة عن الهموم العامة. ولعل قيام مخرج شاب آنذاك بتصوير فيلم عن هموم الشاب المصري بحرب فيتنام أبلغ دليل على ما كان يقدم في تلك الآونة.

وفي مقال كتبه مجدي فهمي أيضا في مجلة "الشبكة" فإن الناقد الذي نعتبره واحدا من أهم النقاد المثقفين المصريين سينمائيا، وأدبيا، قد كتب يحاول تسييس الفيلم قائلا: "وسعيد مرزق في فيلمه الجديد يشجب الحروب والدمار، هو يكرهها ويلعنها لأكثر من سبب، فهي البالوعة الضخمة التي تتسرب منها المعيارات في حين أن البشر محتاج إلى بضع مئات من أجل حياة أفضل (البطلان كان يلزمهما مبلغ أكبر قليلا من العشرين جنيه، مرتب المصور الشاب، كي يعيشا بأمان ويحصلان على بيت)، وهو يدافع عن حريات البشر؛ فالإنسان حقه فيه مقدس. وهو يرى متى تكاتف الذين عاشوا المأساة – سعاد ابنه السويس – والذين سجلوا الأحداث فقط (نور مصور الحطام في المدينة الباسلة) أن يعيشوا معا غدا أمنا، ومجتمعا جديدا (وهو ما رمز إليه بالعمارة التي تشيد).

ولعل هذا النوع من الكتابة قصدي تماما، يفرغ منه الناقد رؤيته الخاصة، فمن الواضح أن سعيد مرزوق قد فعل نفس الشيء الذي فعله أبو يوسف، بأن اختار ديكور التهجير والصور من أجل أن يطبع المخرج رؤيته بما يعانيه ويعيشه الوطن في تلك المرحلة.

ويعتبر فيلم "أغنية على الممر" لعلي عبد الخالق **1972** واحدا من أهم الأعمال التي وقفت عند النكسة، وحرب **1976** وما تلاها، وهو فيلم تدور أغلب أحداثه في الوحدات العسكرية، وأرض الحرب، ولأبطاله رؤاهم الفكرية والاجتماعية والسياسية، ومن المهم قبل أن نتحدث عن الفيلم أن تستعين بما جاء على لسان المخرج في العدد **23** من نشرة جمعية الفيلم – **19** يونيو **1976**– حول اللغة السينمائية عند الجيل الجديد.

"كنت مشغولا بالبحث عن موضوع أقدمه للناس في أول فيلم روائي أخرجه.. موضوع لابد أن يحس الناس بالصدق لكي يتعاطفوا معه، ولكن ليس بشكل خطابي. كانت السينما المصرية قد قدمت بعض الأفلام الجادة بالفعل، لكنها قدمت أنماطا ولم تقدم بشرا حقيقيين بسطاء. وعندما ظهرت مسرحية علي سالم بعد النكسة بشهرين وجدت فيها شخصيات آدمية رغم نغمة الحماس السائدة آنذاك.. وفكرت على الفور في تحويلها إلى فيلم.

أي أن الفيلم قد تم إنتاجها قبل حرب **1973**، ولم يصلا إلى حدود زمن أكتوبر، المسرحية التي ألفها كاتبها بعد أيام قليلة من النكسة،

ونشرها بعد شهرين من يونيو، أما الفيلم فقد عرض في **28** فبراير **1972**. وقد تم تأليف المسرحية كرد عفوي وصار لنكسة يونيو. وقد تقبلها الناس بحماس شديد، وكانت أكثر النصوص المسرحية عرضا في كل قصور الثقافة تقريبا في الأقاليم. وتدور أحداثها حول خمسة جنود مصريين يدافعون عن ممر في وجه الدبابات الإسرائيلية. رغم كل ما يبدو في هذا الدفاع من عبث كامل. فالقوات كلها قد انسحبت، والتموين والذخيرة قد نفذت. والمقاومة لابد أن تنكسر بعد يوم أو اثنين، وإغراءات العدو تبدو غير قابلة للرفض.

وقد كتب سامي السلاموني تحليلا مطولا عن هذا الفيلم، قال فيه "نشرة نادي السينما **72**– الثقافة الجماهيرية": "أن مصطفى محرم كاتب السيناريو والحوار احتفظ ببعض أفكار المسرحية وتركيب شخصياتها ونفس تطورها الدرامي بالضرورة؛ فالجنود الخمسة هم الشخصيات التي يقوم عليها بناء السيناريو، لكنه استطاع بالقدرات الأوسع التي تتحينها السينما أن يقدم بناء مختلفا، ليس هو البناء التقليدي للفيلم المصري. فليست هنا حدوتة على الإطلاق وإنما مجرد "موقف" نرى فيه الجنود الخمسة في الموقع الذي يحرسون منه الممر ليمنعوا تقدم الدبابات الإسرائيلية" .

والشخصيات الخمس هم: حمدي، موسيقار يحاول العثور على صياغة جديدة للأغنية المصرية وهو إنسان نبيل، تمتد خطوط شخصيته النبيلة حتى بعد اشتراكه في الحرب، يبدو في الموقع نموذجا لآلاف

الشباب المقاتلين. أما شوقي فهو فنان يؤمن بالضرورة لتوظيف الفن لخدمة الناس، يؤمن بحرية الفكر، ويعمل مدرسا لكنه يرفض أسلوب التعليم الاستهلاكي. فشل في خطبته بسبب مثاليته. وفي الحرب، فإنه يظل محتفظا بأفكاره حين يرفض أن يترك الموقع المعاصر بناء على أمر من الشاويش محمد.

والشاويش محمد هو أكبر المجموعة سنا، وهو فلاح مصري ترك أرضه للاشتراك في حرب السويس **1956**، ورأى زملاءه يتساقطون أمامه وهم ينسحبون علي رمال سيناء، ولذا تطوع في الجيش للأخذ بثأره. وكما يقول السلاموني: "بمنطق الفلاح المصري كان لابد أن يثأر هو شخصيا. وبمنطق ارتباط الفلاح بالأرض أيضا. والأرض هنا خرجت من مدلولها الفردي كأرضه الخاصة، وارتفع ارتباطه إلي الارتباط بالوطن كله".

وهو يردد: "لو انسحبت أبقى خنت كل الولاد اللي ماتوا هنا. مسعد مات وهو بيضحك. ما قالش إيه الفايدة، مات لأنه راجل مارضاش يسلم.. ولو أنا سلمت المرة دي يبقي مسعد مات هدر.. الممر ده بتاع الولاد وأنا حي أبدا".

أما مسعد فهو عامل بسيط يعمل في ورشة نجارة في دمياط وعقد قرانه قبل الحرب على جارته فاطمة. وهو حالم بما سوف يحدث في ليلة الدخلة، ماذا سيفعل وهو مثل أبطال كثيرين سيموتون دون أن يتمكنوا

من الوصول إلى تلك الليلة، مثلما حدث في أفلام حرب أكتوبر ومنها "العمر لحظة"، و"أبناء الصمت".

والشخص المختلف الوحيد هو منير، الذي يسعى لتحقيق النجاح بأسرع الطرق، فهو ابن الطبقة الفقيرة، ويحاول الصعود الاجتماعي عن طرق غير مشروعة مثل الدعارة والقوادة والقمار واستغلال النساء، وهذه هي قمة النجاح والذكاء والواقعية في نظره".

هذه الشخصيات الخمس تحاول الصمود يموتون الواحد وراء الآخر، ولا يتبقى سوى اثنين، وفي الفجر يسمعان زحف الدبابات الإسرائيلية بتشكيل جديد لاقتحام الموقع، يطلب محمد من شوقي أن يعود إلى القاهرة لتسليم أغنية حمدي، يذهب شوقي ولكنه يتردد فيعود غلي الموقع لمشاركة محمد في المعركة الأخيرة وتتقدم دبابات العدو، ويستعد الشاويش محمد بمدفعه في تجاه الممر، فتنتظر الدبابات بينما شوقي يغطيه بالرشاش من أعلى. وترتفع أصوات الدبابات في صراع مع صوت الكورال يردد الأغنية مع صوت حمدي.

ونهابة الفيلم تحول هزيمة الفلاح إلى صمود وانتصار نفسي، وهذا النوع من الانتصار غير موجود في بقية الأفلام كما رأينا، ولعل هذا الأمر سيتكرر أيضا في نهاية فيلم "العصفور" ليوسف شاهين، وقبل أن ننتقل للحديث عن الفيلم، فنحن في "أغنية على الممر" أمام فيلم عن الحرب، وليس عن السياسة، لكنه مرتبط بحدث سياسي، ألا وهو هزيمة وطن بأكمله.

وفي فيلم "العصفور" يأخذ الفيلم السياسي عن حرب **1967** أفضل أشكاله، فنحن لسنا أمام فيلم عن الحرب نفسها، ولكن عن صداها السياسي، سواء قبل اندلاع الحرب أو بعدها. والفيلم يجمع بين أشخاص عديدين ارتبطوا بالحرب، سواء رجال عسكريين، أو رجال سياسة، فنحن أمام اثنين أشقاء: الأول رياضي ضابط مجند، وابن للواء، والثاني رؤف ضابط شرطة، موكول له أن يقبض على مجرم خطير في أسيوط حيث يعمل لكنه يفشل في العثور عليه. ويبدو أن الوحيد القادر على الاتصال بهذا المجرم هو الصحفي يوسف الذي ينشر تحقيقات عن الفساد الداخلي من خلال قصة مصنع تابع للقطاع العام، أنشأ منذ ست سنوات في أسيوط ولم يكتمل البناء إلى الآن بسبب سرقة وتهريب آلاته وأجهزته ليلا بواسطة المجرم أبو خضر، وبيعها إلى مصانع القطاع الخاص.

وكما نرى فنحن أمام أطراف ذوات رؤية سياسية لما يدور في المجتمع، والأشخاص هنا يتمتعون بحس سياسي عال، كل هذا قبل اندلاع الحرب، ومنهم بهية التي تؤجر بعض الغرف في شقتها، والتي تساعد يوسف مع ابنتها فاطمة في اقتفاء أثر عربات القطاع العام التي تنقل الماكينات المسروقة من المصنع لمعرفة الجهة التي تقصدها.

وحرب **1967** في منظور الفيلم هي الأمل في تخليص الوطن من هؤلاء الذين ينخرون في قلب الوطن، ويمثلون سلطتها الاقتصادية والسياسية، ابتداء من اللواء إسماعيل، وحتى مدير المصنع. ولكن هذا الأمل لا يلبث أن يتهدد فعندما تنشب الحرب – حسب منظور الفيلم –

تعم السعادة في قلوب المواطنين مع سماعها مع البيانات العسكرية التي تذيع أنباء القتال.. وفي اليوم الثالث للحرب تتضح حقيقة الموقف العسكري. ويعلم الشعب أن الهزيمة حاقت بالبلد، وفي التاسع من يونيه، يعلن الرئيس جمال عبد الناصر استقالته، وفي الفيلم الذي عرض في **26** أغسطس **1974**، أي قبل عرض فيلم واحد من أفلام نصر أكتوبر، رأى الناس صورة عبد الناصر نفسه في التلفزيون، يلقي خطاب التنحي، وتأثر الذين يحبون ناصر بهذه المشاهد، مثلما تأثرت بهية التي كانت أول من نادى برفض الاستقالة ونزلت إلى الشارع مع رؤوف وفاطمة يهتفون "سنحارب" مع المئات من أبناء الشعب المصري رافضين الهزيمة.

والجدير بالذكر أن الفيلم قد تم إنتاجه قبل أكتوبر، لكن مشاكل رقابية عديدة أوقفت عرض الفيلم، ورأت الرقابة أن السبب يعود إلى أنه يصور سلبيات عديدة في المجتمع، لذا فإنه عندما عرض بعد النصر بدا كأنه قد صار تاريخا، وكأنه على هوى القيادة السياسية في تلك الفترة، بانتقاد فترة حكم عبد الناصر، التي اشتدت في العام التالي، من خلال عرض فيلم "الكرنك".

إذن، فنحن أمام فيلم سياسي في المقام الأول، سواء من حيث الموضوع، أو من حيث ما تعرض له متاعب رقابية. وقد تفهم عبد المنعم صبحي هذا البعد، فكتب في مجلة "الإذاعة" – **7** سبتمبر **1974** – أن اللجوء إلى كاتب السياسي وأيديولوجي لعمل فيلم سياسي شيء طبيعي من جانب يوسف شاهين، فاختيار لطفي الخولي ككاتب قصة لهذا الفيلم

اختيار موفق، فلطفي الخولي مارس الكتابة القصصية، والكتابة المسرحية إلى جانب كونه كاتبا سياسيا. وفي القصة السينمائي "العصفور" يعرض لطفي الخولي لأمة مصر أبان اليأس. وقد آثر أن يعطي في عمله هذا رؤية سياسية مباشرة من خلال مفارقات اجتماعية متنوعة تمثل مواقف مختلفة للبرجوازية الصغيرة، والفئات الشعبية والقوى العريضة للمجتمع المصري".

وفي نفس الوقت كتب فتحي فرج في مجلة "الطليعة" – أكتوبر **1974** – أن "العصفور" عمل فني ملتزم بقضايا واقعية الفعلية. حاول بكل الوضوح السياسي الممكن أن يكشف عن فساد العلاقات الذي أدى إلى نكسة يونيه ثم التركيز على رفض الإنسان عندنا لها".

والفيلم كما ملاحظ، يطرح قضية النكسة سياسيا، ويوجه إصبع الاتهام نحو شخصيات تتسلط وتستفيد وتخرب في نفس الوقت، ويغطي بعدا سياسيا لبهية، التي اكتسبت هوية وطنية، ليس فقط في موقفها وهي تردد "سنحارب"، بل من خلال الأغنية:

مصر يا أمة يا بهية   يا أم عقد وجلابية

الزمن شاب وأنتي شابة

وهي من تأليف أحمد فؤاد نجم، وألحان الشيخ إمام، والمرأة تعطي بلا حدود، منطق حياتها كله لا يعرف الهزيمة، فالحب والعطاء عصب

شخصيتها ونكران ذاها رغم آلامها الشديدة وحياها القاسية، إلا أها تستطيع أن تنسى كل معاناها وتذوب في الآخرين.

والجدير بالذكر أن الفيلم قام بتحريف ملحوظ في هتافات الذين خرجوا لمناداة عبد الناصر، وليس للحرب أو الوطن، حيث لم يكن الناس قد تفهموا بعد مسألة الهزيمة بنفس الصورة التي يعرفوها، وكل ما صدمهم أهم لم يتخيلوا أن يترك عبد الناصر مقعد الحكم، وإن شخصا آخر سيجلس مكانه، كانت له سابقة في رفع أسعار الأرز – الوجبة المصرية الرئيسية – عندما كان رئيسا للوزراء.

وفي عام **1982** عاد علي عبد الخالق مرة أخرى إلى حرب يونيه، ولكن من منظور مختلف، ففيلم "وضاع حبي هناك" عبارة عن تمصير لفيلم إيطالي شهير بعنوان "زهرة عباد الشمس" أخرجه دي سيكا عام **1967** وبطولة صوفيا لورين ومارشيللو ماستريايي. وفي الفيلم المصري تحولت الحرب العالمية الثانية إلى حرب يونيه، وصارت الجبهة الروسية بمثابة سيناء.

ونحن بالطبع هنا لسنا أمام فيلم سياسي، لكن هناك مرحلة تاريخية يحاول الفيلم أن يركز عليها، فالزوج حسين قد اختفى في الحرب، ولم يعد، ومرت سنوات الاستنزاف، حتى قامت حرب أكتوبر، ومع أول زيارة من الصحفيين الجانب للقنطرة شرق تذهب الزوجة نادية إلى سيناء للبحث عن زوجها، وبعد بحث طويل ترشدها إحدى السيدات عن مكانه، لتفاجئ به وقد تزوج من امرأة أخرى، وتعرف من الأحداث أن

الزوج أصيب أثناء الحرب، وإن امرأة سيناوية قامت بإنقاذه بعيد عن قوات الاحتلال الإسرائيلية، وتزوجت منه وعاش فاقد الذاكرة.

وقد عادت السينما عام **1993** لتقديم حرب **1967** بقوة شديدة، مع الرجوع لحرب السويس **1956** وذلك من خلال فيلم "أحلام صغيرة" لخالد الحجر. والأحداث تدور هذه المرة في السويس عام **1967**، حيث يموت الصبي غريب مع بداية الهزيمة. لينبعث صوته وكأنه آت من العالم الآخر ليحكي قصة حياته القصيرة. وبطريقة الفلاش باك، نعود لحفل زواج أمه بأبيه، وأسباب إطلاق اسم "غريب" عليه حتى يعيش، لأن كل أبناء أمه السابقين قد ماتوا، والأب هو أحد أبطال المقاومة في عام **1956**.. ويدفع حياته أثناء إحدى العمليات، وتموت الجدة حزنا على ابنها، ولا يترك الأب شيئا للأم.

وأهمية الأب أن ظله موجود دائما في ذاكرة الابن، وأيضا في مخيلة الأم هدى، التي اضطرت أن نتزوج من رجل آخر، وهناك شخص يدعى محمود، كان صديقا للأب. وأهمية هذه الشخصية أنها تؤجج الحس الوطني، وغريب يشترك من خلال محمود في طبع المنشورات ضد إسرائيل، كما أنه مولع بالزعيم عبد الناصر، ويراه أبا له، وحاميا لبيته وبلده من عدوان اليهود.

وغريب يرفض أن يلحق بأمه إلى القاهرة، بعد أن تزوجت، خاصة بعد أن اندلعت الحرب غير عابئ بالعدوان الإسرائيلي الشرس

على المدينة وتدميرها، مع انسحاب الجيش المصري من سيناء وسقوط الآلاف في الميدان.

وفي الفيلم.. يظهر خطاب التنحي مرة ثانية، ويشاهد الصبي في التلفزيون ويصدم بقرار عبد الناصر بالتنحي عن الحكم، ينهار غريب ويندفع وسط المظاهرات الشعبية الصاخبة التي خرجت لتطالب عبد الناصر بالعدول عن التنحي، لكنه يسقط تحت عجلات إحدى سيارات الجماهير، ويلقى حتفه.

والجدير بالذكر أن الحجر أحد تلاميذ يوسف شاهين، وأن أفلام مصر العالمية هي التي قامت بإنتاج الفيلم وتوزيعه. ومن الواضح تأثره باستعانة شاهين لخطاب التنحي، وقد صور الفيلم حالات الهجرة الجماعية من مدينة السويس داخل لقطات مليئة بالغبار الذي يوحي بالكآبة الشديدة.

الغريب في هذا الأمر أن ثلاثة من صناع الأفلام السياسية والوطنية التي ذكرناها هنا، كانوا من أوائل دعاة التطبيع مع إسرائيل، أولهم على سالم الذي كان من أوائل الكتاب الذين زاروا إسرائيل، ودعوا للسلام معها والاعتراف بها والتطبيع، ثم لطفي الخولي أحد أقطاب كوبنهاجن، ثم خالد الحجر الذي أخرج فيلما في بريطانيا عن حب يهودية عربية!!

الفصل الثاني عشر

أكتوبر 1973

كان النصر السياسي في عام 1956، ثم النصر العسكري في 1973 سببا في سرعة إخراج أفلام عن هذا النصر، وذلك قبل أن تبرد جذوته، أسوة بما يحدث عادة في الحياة الاجتماعية المصرية.

لذا فسرعان ما رأينا على الشاشة قصص البطولات الحربية، وتكثف ظهور حرب أكتوبر في السينما في العامين الأولين بعد نهاية الحرب، أي خلال عامي 1974، 1975 وإن كانت هناك أفلام أخرى ظهرت بعد هذا التاريخ، مثل "العمر لحظة" لمحمد راضي الذي عرض في 1977. أما هذه الأفلام فهي على وجه الترتيب: "الرصاصة لا تزال في جيبي" لحسام الدين مصطفى، و"الوفاء العظيم" لحلمي رفله في 6 أكتوبر 1974، ثم "بدور" لنادر جلال في 14 أكتوبر 1974، و"أبناء الصمت" لمحمد راضي في 16 نوفمبر 1974، ثم "حتى آخر العمر" في 5 أكتوبر 1975 لأشرف فهمي، ثم يأتي "العمر لحظة" بعد عامين.

وإذا كانت الأفلام السينمائية التي صورت عن حرب 1948 قد اهتمت بدوائر تجار الأسلحة الفاسدة، وأن أفلام عن حرب 1956 نقلت الواقع الشعبي، وأفلام عن حرب 1967 نقلت المرارة

الاجتماعية، فإن أغلب الأفلام التي تم تصويرها عن حرب أكتوبر 1973 كانت أغلبها مصطبغا بالصبغة العسكرية، أي أنها أفلام كان عليها أن تستعين باللقطات الحقيقية حول العبور، وتدمير خط بارليف، ثم تصوير بعض المواجهات في سيناء – شرق القناة – والتأكيد على الانتصار العسكري، خاصة خلال المواجهات العسكرية الأولى.

ولا يمنع هذا أن السينما لم تتخل عن مزج قصص الحب بوقائع الحرب، لدرجة أنه في فيلم "بدور" غلبت وقائع القصة التي تولدت بين عامل المجاري صابر وبين الفتاة بدور على موضوع الحرب، وكأننا لسنا أمام فيلم عن أكتوبر، وكأننا أمام فيلم اجتماعي عادي، فلما نشبت الحرب قام صانعوه بتغيير وقائعه وأضافوا حكاية تجنيد صابر، ثم ذهابه إلى الحرب، ومقابلة غريمه على قلب صابرين، الذي عاد ليعلن بعد نهاية الحرب أن صابر قد مات.

ونحن أمام مجموعة أفلام عن الحرب في دراسة حول الفيلم السياسي، فهل كان هناك بعد سياسي لهذه الأفلام، أم أن البعد الاجتماعي غالب؟

بمراجعة الأفلام التي تم إنتاجها عن حرب فلسطين، ثم عن حرب أكتوبر، فسوف نكتشف أن الأولى أفلام سياسية في المقام الأول، أي أننا عرفنا بعض الدهاليز السياسية التي أثرت على الحرب، من مواقف الملك أو الوزراء الذين ساندوا تجار الأسلحة، ثم قيام بعض شخصيات ذوات قدرة على إصدار القرار السياسي بالمشاركة في جلب الهزيمة، لكن هذا

الأمر لم يحدث بالمرة بالنسبة للأفلام التي صورت عن الحروب التالية، صحيح أن الشعب غنى لجمال عبد الناصر في "بورسعيد" وبارك تأميم القناة، لكن السينما لم تقترب من رجل القرار السياسي بالمرة، وكذلك بالنسبة لعدوا **1967**، حيث أن كل ما رأيناه عن صانع القرار هو خطاب التنحي في فيلم "العصفور".

وبالطبع فإن قرار الحرب سياسي في المقام الأول، لكن لا شك أن الفيلم يصطبغ بصبغة سياسية لو تتبعنا الظروف التي أحاطت بصدوره، وما يدور في الدهاليز، وهل كانت هناك معارضات، أم أن هناك اتفاقا من الجميع، وذلك مثلما حدث بالنسبة لتأميم قناة السويس في فيلم "ناصر **56**" لمحمد فاضل **1996**.

لذا فإننا هنا أمام أفلام ذات طابع عسكري منها ذات طابع سياسي وقد بدا القرار السياسي بعيدا عن الحدث الدرامي، وعشنا في هذه الأفلام مع العسكريين الذين أدوا الواجب على خير ما يكون، وعبروا من الهزيمة النفسية والعسكرية إلى النصر الاجتماعي والسياسي والعسكري.

كما أن هناك ملحوظة مهمة للغاية، وهي أن بعض النصوص الأصلية التي أخذت عنها هذه الأفلام كانت مكتوبة في المقام الأول تعبيرا عن مرارة النكسة، وما أصاب الجيش والناس عقب الهزيمة التي لحقت بالجيش في سيناء، مثل رواية قصيرة كتبها إحسان عبد القدوس بعنوان "الرصاصة لا تزال في جيبي" نشرها أولا في الصحف. وصدرت في

مجموعة بعنوان "لا أستطيع أن أفكر وأنا أرقص" عام **1973**، أي بعد اندلاع حرب أكتوبر بعدة أشهر".

وعندما أهلت الحرب، وبدت الرواية القصيرة، كأنها تكمل جزءا مهما ناقصا في القصة لأنه من المهم أن تكتمل أحداث الهزيمة بانتصار اجتماعي وسياسي، وعسكري، ونحن نتوقف عند هذه النقطة لأنه في الفيلم هناك مشهدان بالغا الأهمية في حياة محمد عبد الكريم، المتعلم الشاب الفلاح الذي شارك في الحربين معا، كان عليه أن يعود إلى قريته، في المرة الأولى حاملا الهزيمة، وفي الثانية رافعا راية النصر فبعد الهزيمة يركب القطار، ويتعرض لسخرية بعض ركاب القطار بشكل مباشر، ويوجهون إليه الإهانات فلا يرد.. أما في المرة الثانية، فإن ركاب نفس القطار يتبادلون معه التهاني والمشاعر النبيلة؛ فهو رمز لما تحقق للوطن من هزيمة في المرة الأولى، ثم ما جاء له من نصر في المرة الثانية ولا شك أن هذا يعكس ظاهرة اجتماعية كانت تحدث بشكل مكثف في الفترة بين عامي **1967**، و**1974**، أي بين زمن النكسة، وزمن عرض الفيلم.

وقد توقفنا عند الجانب السياسي في هذه الأفلام لسبب مهم وبارز، وهو اندلاع الحرب بشكل مفاجئ، وذلك بعد فترة انتظار طويلة، ورب استنزاف مرهقة، وقلق اجتماعي، وإحساس عام بالإحباط، قد ولد نوعا من الرضا السياسي على المستوى الشعبي، وأكسب ذلك القيادة

السياسية شعبية واضحة. وإن كان ذلك لم يتضح سينمائيا، على الأقل في الأفلام الأولى التي تم إنتاجها عن حرب أكتوبر.

وفي كل هذه الأفلام لم نر أي إشارة إلى صانع القرار أنور السادات، ولم تظهر له صورة في أي من هذه الأفلام، وإن كان مشهد تقليد أحمد إسماعيل درجة المشير قد ظهرت في أفلام غير حربية.

فالأفلام التي نحن بصدد الحديث عنها ليست أفلاما سياسية بالمعنى المفهوم، فرجال السياسة غير موجودين هنا بأي صورة، ولكن ظلالهم هي التي تحرك الأحداث.

ولعل أهم هذه الأفلام "الرصاصة لا تزال في جيبي" وكما أشرنا فإن الكاتب نشر القصة باسم "رصاصة واحدة في جيبي" عقب النكسة بعد عامين، وبعد حرب أكتوبر أكمل القصة بعنوان "الرصاصة لا تزال في جيبي" ونشرها أيضا في نفس الجريدة – أخبار النجوم – والاثنان بمثابة رسالة يرسلها الجندي محمد إلى صديق له، روى فيها قصته مع السلاح قبل وبعد النكسة.

وفي المقال الذي نشره مجدي فهمي في مجلة "الشبكة" عن الفيلم أعطى للعمل بعدا سياسيا، لكن أجمل ما في المقال هو تلك المقدمة الطويلة الفياضة، التي يهمنا نقلها بالكامل، لأنها تعبر عن حال الوطن وأهله قبل الحرب، وبعده، حيث قال بكل جيشان:

في القلب كان جرح

في الجرح كان عمق

والجراح العميقة تتطلب وقتا أطول كي تشفى.. وتحتاج عناية لا تسري العلة في الجسد كله. فالتسمم قد يكون نتيجة جرح صغير أهمل. والجرح الذي يحتوي على صديد لا يندمل. لابد من تنظيفه وتطهيره أولا.

هذه جراح الأجساد، وأصعب منها جراح النفس. مدها قد تكون عمرا بأكمله. ومن آثارها قد تكون أبدية وإن لم ترها عين. وأقسى منها جرح الأوطان. جرح الوطن ينزف من كل قلب.

ويؤلم كل فرد، الوطن الجريح لا يصرخ، وإنما الصراع يكون في حناجر الشعب، صراخ جماعي محموم حتى لو لم يكن مسموعا.

وجرح الوطن جريمة.. طعنة غادرة استقرت في ظهرها عام **1967** قالوا أنها نكسة. وقالوا أنها هزيمة معركة، وليست خسارة حرب، وقالوا.. وقالوا..

ولكن مصر كانت جريحة، لا تهم التسمية، وإنما المهم هو ذلك النزيف الذي أصاب قلب مصر ووجدان مصر وكل مصر.

لابد في النهاية من أن تطرد الغفوة عن عيونها وأن يعود زئيرها القوي يهز الغابة هزا. والأسود المصرية استيقظت في الثانية بعد الظهر من يوم **6** أكتوبر – **10** رمضان – عام **1973** وكان لابد من الرد

على الجراح بأخرى أثخن منها وأعمق. خاضت مصر حربها ببسالة وشجاعة وعنف، وتحققت المعجزة، عبرت القناة أكبر سد مائي.

وقد استفاض الناقد في ديباجة عذبة عن قيمة النصر، وأعطى الفيلم والنص القصصي بعدا مهنيا سياسيا، وأهمية الفيلم أنه مر مع بطله محمد المغاوري من وقائع سنوات الهزيمة، إلى النصر، أي الزمن الدرامي للفيلم، تضمن وقائع يونيه **1967**، وأكتوبر **1973**، بل أن الأحداث سبقت هذا التاريخ الأول، باعتبار أن البطل هنا عاش نوعين من الحرب.. حرب خاصة به، وبشرفه المهان، حين اغتصب عباس بك ابنة عمه وحبيبته فاطمة، وأيضا حربا خاصة بالوطن، الذي انتهكه العدوان، فكان أقرب إلى الاغتصاب، وبدا الوطن المهزوم أشبه بفاطمة المغتصبة، كلاهما ذليل، ضعيف يود أن يخرج من دائرة الإهانة إلى دائرة الكرامة.

وليس هناك فارقا بين عباس وإسرائيل، فالأول سعى إلى السيطرة على البلد التي جاءها من الخارج، وأمكنة بكل مكر أن يتحكم في الأرض وأصحابها، وأن يغري الفلاحين، واستطاع في النهاية أن يفقد فاطمة بكارتها.

إن إسرائيل هي التي تسللت إلى فلسطين وتملكت الأرض، وحاربت العرب أكثر من مرة وأفقدتهم في حربها معهم الكثير من إحساسهم بالاعتزاز، لذا فإن محمد هنا يفتقد الوطن الكريم والصبية البكر. وقد صار أمامه ثأران من عباس، ومن أعداء الوطن، ففي عام **1967** كان أحد الجنود الذين هربوا بعد أن أبادت الكتائب الإسرائيلية

أفراد فرقته، وكاد أن يتم أسره، لولا أن نجح وعاد عن طريق بعض البدو إلى الوطن.. وقد بدت كما أشرنا، حالته النفسية الكسيرة والناس يسخرون منه في القطار فلم يقدر على الانتقام لشرفه وهو جريح في شرف الوطن.

وهناك حالة خاصة أقرب إلى الاستتراف، فالفتاة الجريحة صارت منالا لأشخاص لا يستحقونها، مثل أحد العاملين في الجمعية التعاونية الذين يرغبون في الزواج منها، لكن فاطمة ترفض.

والفيلم مليء بالرمزية، رمز الرصاصة، ورمز عباس، ولكن من الناحية العسكرية، فالفيلم واقعي، وحسب ما جاء في كتابة مجدي فهمي أن الجيش المصري "حارب من جديد خصيصا من أجل هذا الفيلم، فقد وضعت القوات المسلحة أفرادها وضباطها وأسلحتها وخبراتها في خدمة هذا الفيلم. حتى جاءت الحرب على الشاشة صورة حية من الحرب الأصلية.

وقد أجمع النقاد أن أقوى ما في الفيلم معاركه الحربية، وهو بالطبع أول فيلم عربي يقدم معارك حربية حديثة على مستوى راق، وقد قام بإخراج المعارك الحربية كل من الإيطاليين ماريو مافي، وك . كونري بالإضافة إلى المخرج خليل شوقي.

لكن، كما أشرنا، فإنه بعيد عن الرمز. ولا يعتبر فيلما سياسيا بالمعنى العام، فأبطال الفيلم من الجنود الصغار، وذلك في المجال

العسكري، أما في الميدان المدني، فإن أبطاله من أهل القرية.. والقرية في الكثير من السينما المصرية ترمز إلى الوطن بعبق طينه وأصالة أهله.. ولم نر المدينة قط في أحداث الفيلم ، كما لم يكن هناك رجل سياسي واحد.. صحيح أن هناك ضابطا مثل مروان الذي نفهم أنه يعمل في الاستخبارات ثم هو يحارب في الجبهة مع زملائه من كافة الأسلحة.

وينطبق المعني الحربي، أكثر من السياسي، في بقية الأفلام التي تدور عن حرب أكتوبر، فليست هناك – كما أشرنا – أي وقائع حول صنع القرار السياسي المتعلق ببداية الحرب، أو حتى القوى السياسية ودورها في الحرب، وقد تكرر هذا في بقية الأفلام عن الحرب، خاصة "الوفاء العظيم"، و"بدور".

ففي فيلم "الوفاء العظيم" نحن أمام قصة أشبه بالقصص الأمريكية عن الحرب قصة ميلودرامية متشعبة الأحداث، تقع الحرب فتكون سببا في أن تتولد صداقة بين اثنين من الخصوم يتنافسان علي حب نفس الفتاة، فتصبح الحرب بمثابة مطهر لعلاقات قديمة، وهو موضوع متكرر في أفلام عديدة بدرجات مختلفة مثل "بدور"، و"لا تطفيء الشمس".

وأعتقد أن الجرعة السياسية بدت أكثر وضوحا في فيلم "أبناء الصمت" من الأفلام الأخرى، ولذا سنتوقف عند هذا الفيلم حيث سنؤكد بعده السياسي بما كتبه المؤلف مجيد طوبيا في الكراس الدعائي للفيلم قائلا:

يدافع الصحفي الكبير أحمد راجي عن نفسه أمام الصحفية الجديدة نبيلة عويس قائلا:

"من أين جاءني هذا الروماتيزم الذي يعذبني في ركبتي اليسرى؟.. من الغرفة الرطبة التي كنت أقطن فيها مع أسرتي، ومن السجن السياسي في الأربعينات، ومن برش المعتقل في الخمسينات، ولا أحد يذكر لي هذا.. الجميع يظنوني نبيا.. وينتقدون ويتطاولون. لا يعرف عذاب المعتقل وذله إلا لمن تعرض له..".

ولعل هذه الشخصية هي الوحيدة التي تعطي بعدا سياسيا للفيلم باعتباره ركيزة شخصية ضمن شخصيات أخرى ذهبت إلى الجبهة لتحارب، من بينها مجدي الأعسر الذي تخرج في جامعة القاهرة ومنها إلى جبهة القتال مباشرة، وكان أحد رفاق الملجأ الذي ينام فيه قد استشهد في إحدى عمليات حرب الاستنزاف.

والفيلم ملئ بالنماذج الإنسانية، لكن نموذج الصحفي المشهور أحمد راجي يعطي بعدا سياسيا حقيقيا للفيلم، فهو ليس انتهازيا، ولكنه عرف المعاناة في السجون السياسية، وتعب من قسوة المعتقل وذله، فاستكان ورضي بأن يكون مجندا لأي تصرف من تصرفات السلطة في مواجهة المحررين الشبان الثائرين على وضع الجريدة. وهذا الصحفي هو بلا شك الشخص الوحيد الذي يمكنه أن يلعب دورا سياسيا في الفيلم، حيث أنه محرم على العسكريين الانتماء أو التعامل في السياسة، أو التحزب، ولذا فإن كافة المجندين والعسكريين في هذه الأفلام عليهم فقط

تنفيذ الأوامر بعيدا عن السياسة، سواء كانوا معارضين أو غير منتمين سياسيا قبل التجنيد. ولذا فإن السياسة لم تدخل إلى القوات المسلحة لا في هذه الأفلام، ولا في غيرها.

ولذا، فسوف نرى شخصية الصحفي الذي له دور سياسي متكرر في فيلم "العمر لحظة" لنفس المخرج محمد راضي، أما بقية الأشخاص فإن لديهم مشاكلهم الاجتماعية وشعورهم الوطني المتدفق، ورغبتهم في تحرير الوطن من نكسته، ومنهم على سبيل المثال مجدي المقاتل في الجبهة الذي يدفع بخطيبته الصحفية إلى الشعور بالانتماء لتشمل الإحساس بهموم وطنها خاصة بعد زيارتها للجرحى في المستشفى والمهجرين في مديرية التحرير، ولقرية المقاتل صابر في الصعيد. وصابر هذا مدرس ابتدائي يعود مع كل أجازة إلى زملاء الملجأ بإوزة محمرة ترسلها أمه معه إليهم، مما يعكس بساطة وتعاطف الناس ومدى كرمهم الفطري، إذ قد تمثل هذه الهدية عبئا ماليا على أسرة فقيرة.

وهناك أيضا شلبي الفلاح القادم من طين الدلتا للقتال في سيناء، ومحمود السويسي العامل في الزيتية الذي هاجرت أسرته إلى مديرية التحرير مع المليون مواطن من القناة الثلاثة.

وقد استقبل النقاد هذا الفيلم على أحسن ما يكون الاستقبال، حيث كتب سمير فريد في جريدة "الجمهورية" - **1974** - أنه يضع حرب أكتوبر في إطار صحيح كنتيجة حتمية لصمود الشعب والجيش في مواجهة الهزيمة وتصميمه على تحقيق الانتصار. واعتبر الناقد أن "أبناء

الصمت" يرد الاعتبار إلى حرب أكتوبر في السينما المصرية. أما مجيد طوبيا فقد تحدث عن عدة أسباب لتأخير إنتاج الفيلم وعرضه بعد عام من مجموعة الأفلام المذكورة سابقا، قائلا في نشرة المركز القومي للسينما أن السبب "نظرا لاستهتار واحدا أو اثنين من الممثلين النجوم، وعدم احترامهما لمواعيد التصوير في اليومين الأخيرين للدوبلاج. كان السبب في تأخير عرض الفيلم في الذكرى الأولى لحرب أكتوبر. هذا إلى جانب أن الفيلم كان من المفروض أن ينتج قبل ذلك بفترة، إلا أن عدة أسباب أدت إلى هذا التأخير منها: إلغاء المؤسسة وإيقاف الإنتاج.. خوف منتجي القطاع الخاص من المغامرة بإنتاج الفيلم.

والفيلم بأكمله يدور في الثكنات العسكرية وملاجئ الجنود المحاربين، وكان عليه أن يخرج لبعض الوقت من هذه الأقبية، أو أجواء القتال من أجل إضفاء حس إنساني لإبطاله، ولعله الفيلم الأوحد الذي يدور في هذه الأماكن بشكل أكثر كثافة من كل الأفلام التي ذكرناها.. وسوف نجد ذلك يتكرر في فيلم "العمر لحظة" المأخوذ عن رواية ليوسف السباعي.

ومن أهم الملاحظات أن أغلب الأفلام التي صورت حرب أكتوبر مأخوذة عن نصوص أدبية، ومنها بالطبع "حتى آخر العمر" الذي كتب له السيناريو يوسف السباعي عن قصة قصيرة للكاتبة السورية "نينا الرحباني"، وهو أيضا فيلم عن حياة شخصية عسكرية، بعد أن اشتركت في حرب أكتوبر، وهو ليس فيلم عن الحرب، بل نحن أمام قصة حب بين

ضابط يذهب للحرب ويصاب، وزوجة معرضة لإغراء من الذين يحيطون بها في النادي. لكن ظلال الحرب باقية على الأشخاص الذين شاركوا فيها ومن يحوطونهم. لكن البعد السياسي هنا غير ملموس، أيضا لنفس السبب المذكور، لأن المقاتل أو المجند عليه الطاعة، وعدم الخوض في مسائل السياسة، لأنه في المقام الأول يقاتل من أجل الوطن.

وكما سبقت الإشارة، فإن أغلب الروايات الأدبية التي أخرجت للسينما عن حرب أكتوبر قد كتبت كلها قبل الحرب نفسها، أي إبان حرب الاستنزاف، ومنها رواية "العمر لحظة" التي نشرها يوسف السباعي في مجلة "المصور" في حلقات مسلسلة، ثم صدرت في كتاب.. وعند النصر كان على كاتبي السيناريو حسين حلمي المهندس، ووجيه نجيب أن يضيفا قصة الانتصار.

وللفيلم صبغته السياسية مثل "أبناء الصمت" بل أن هناك تشابها ملحوظا، من حيث إدانة الصحفيين الكبار الذين يبدون بالغي السلبية إزاء ما يحدث، ويكتبون الشعارات، وأيضا لأن أغلب الأحداث تدور في داخل المناطق العسكرية والثكنات وأبطال الفيلم هنا من الضباط العاملين ليسوا المجندين، كما يهتم الفيلم بإلقاء الضوء على الأحوال الاجتماعية لبعض الجنود.

ومن المهم هنا إلقاء الضوء على الجانب السياسي في الفيلم من خلال علاقة الصحافة بالجو السياسي العام في مصر، وحالة الإحساس الدفين بالهزيمة والنكسة، فإذا كان الصحفي في "أبناء الصمت" قد وصل

إلى حالة عالية من اليأس والإحباط تبعا للمواقف السياسية القديمة التي وقفتها الأنظمة الحاكمة قبل أن يصبح رئيس تحرير فإننا هنا أمام اثنين من الصحفيين: الأول هو عبد القادر رئيس تحرير جريدة كبرى.. لا يبالي بشيء سوى متعته وإشباع نزواته، ويتخذ لنفسه عشيقة، ويقضي ليالي حمراء في وقت يعاني الوطن من نكسة، وليس لهذا الصحفي أي ماض سياسي، لكن لا شك أن وجوده على رأس صحيفة قومية يعني في المقام الأول أن النظام السياسي يؤيده.

وعبد القادر هذا يكتب مقالات تدعو إلى اليأس، وبعث روح الإحساس العام بالهزيمة في النفوس بعد هزيمة يونية **1967** لكن زوجة الصحفي نعمت تولى كل اهتمامها للقضية الوطنية، وتتطوع للعمل في إحدى المستشفيات، وهناك تتعرف بالمقاتل المصاب محمود الذي يعاني هو الآخر في حياته الزوجية. ونعمت ترعى المصابين وتحمل رسائلهم إلي أهاليهم، وتشاركهم في حل مشاكلهم، تسافر إلى الجبهة، وتكتب تحقيقات صحفية عن المعارك المستمرة بين الجيش المصري والإسرائيلي، ثم تنشب الحرب ويصاب محمود للمرة الثانية ويموت بين يدي نعمت.

ولا شك أن الجانب السياسي هنا أخف من فيلم راضي الأسبق، علما بأن المخرج قد عاد من وقت لآخر للحديث عن الأثر الاجتماعي للحرب، من خلال لقاء بين صديقين في فيلم "أمهات في المنفى" عام **1983**، حيث يردد محاسب قديم مصاب في حرب أكتوبر أنه من ضحايا

الحرب، فيردد زميله الذي يعاني من أزمات اقتصادية ونفسية عديدة: وأنا من ضحايا السلام.

وقد كتب النقاد دوما أن السينما المصرية لم تف حرب أكتوبر حقها، والحقيقة أنها أعطت ما لديها من بعد اجتماعي، وهو الأكثر أهمية من تصوير المعارك الحربية، فالحرب لم تكن هي المقصودة، بل النصر الذي كان وراءها.. وقد نظرت السينما على أساس أن العبور هو الذي أنقذ مصر من عثرتها النفسية، وعلى مستوى الأفلام فإن كل ما شاهدناه من سينما عن حرب أكتوبر، قد استخدم لقطات تسجيلية من فيلم تسجيلي بدت مستهلكة من فيلم لآخر.

ولسنا هنا بصدد عن الجانب العسكري من أفلام صنعت عن حرب أكتوبر، لكن لا شك أن الأثر الاجتماعي للحرب عكس الجانب السياسي، والغريب أن الكثيرين من السينمائيين المعاصرين قد تم تجنيدهم لفترة طويلة في الحرب، ومنهم عاطف الطيب الذي لم يصور الحرب كعمليات عسكرية، بل بدت الحرب من خلال لقاء بين أصدقاء "القروانة" وهو تعبير يتردد حول المجندين الذين تجمعهم آنية الطعام في الجيش (قروانة). ففي فيلم "سواق الأوتوبيس" **1983** التقى بعض المجندين الذين توطدت علاقاتهم ببعض أثناء الحرب واتجهوا إلى سفح الهرم وهناك سمعنا لحنا وطنيا مهيبا وهم يتحدثون عن ذكريات "القروانة". وهؤلاء الزملاء هم الذين وقفوا إلى جوار حسن أبو العلا في

أزمته المالية فجمعوا له بعض المال، كل حسب مقدرته، وهم الذين لم يحصلوا على أي مكاسب ملموسة من النصر.

والسؤال المطروح الآن: لماذا لم يتم تسييس الأفلام التي ظهرت عن حرب أكتوبر بنفس الصورة التي تمت بالنسبة للأفلام التي تم إخراجها عن حرب فلسطين **1948** وأيضا بالنسبة لبعض الأفلام عن حرب السويس. تتمثل الإجابة في أن الحس السياسي قد قلت حدته لدى المخرجين، وصناعة السينما كانت أداة اجتماعية وسياسية في الخمسينيات والستينيات أكثر مما حدث بالنسبة لحرب أكتوبر..

وقد بدأت مجموعة الأفلام التي عن حرب أكتوبر في الظهور في فترة بدأت فيها الدولة ترفع يدها عن امتلاك وتوجيه السينما، ونظر إليها المنتجون بمنظورهم الخاص: هل سنكسب أم لا؟

الفصل الثالث عشر

البوليس السياسي

> إنه مصنوع من أجل حماية السلطة السياسية العليا، مهما تغيرت أسماؤه، عرفناه في السينما باسم البوليس السياسي، ثم تغير اسمه إلى المباحث العامة وشاهدنا وكالة الاستخبارات تقوم بدوره في بعض الأفلام، ثم صار اسمه جهاز أمن الدولة..

وفي كل العصور، فإن دوره هو الوقوف ضد أعداء سياسية الدولة، خاصة في الداخل، وحسب العصور فإن خصومه تتغير أسماؤهم وأيديولوجياتهم، وأفكارهم وعقائدهم الدينية، من فدائيين في العصر الملكي، إلى شيوعيين وكتاب مناهضين، ثم إلى تيارات دينية في السنوات الأخيرة، ورجال هذه الأجهزة، ينظرون بريبة إلى خصومهم يستخدمون معهم كافة أساليب التعذيب، من أجل الاعتراف بما لديهم من معلومات حتى وإن كانت كاذبة.

وحسب العصر الذي ينتمون إليه، وإن كان الدور واحد، فالتعاطف معهم أو ضدهم يتباين من فيلم لآخر، ولعل تبيان الأشكال التي ظهروا بها قد جعلت الصورة والتعاطف معهم يتباين أيضا، فهم زوار الفجر الذين يأتون للقبض على خصومهم في ساعات متأخرة من الليل،

يأخذونهم في لحظات مقبضه للغاية، يضعون على أعينهم غمامات سوداء حتى لا يعرفوا إلى أين مصائرهم، وزياراتهم أثناء الفجر مرتبطة بالتأكيد بوجود الشخص في المنزل في حالة نوم، بعيدا عن أعين الجيران، وبهدوء شديد، وأيضا للاحتفاظ بهيبة خاصة مرتبطة في أغلب الأحيان بالتخويف والرعب لدى قلوب الخصوم، وذلك تبعا لأساليب التعذيب والدفع بهم للاعتراف.

ولعل أبرز صورة تتضح، وتثبت في أعين المتفرجين، كانت من خلال فيلم "في بيتنا رجل" لهنري بركات **1961** فعبد الحميد الذي يكتشف وجود إبراهيم في منزل عمه، يهدد أسرة العم بالموافقة على أن يتزوج من ابنتهم مقابل السكوت على ما يعرفه من وجود الطالب الذي اغتال رئيس الوزراء، واختفى في بيتهم، وعندما يجدد طلبه على ابنة عمه، تعلن رفضها التام للزواج من شاب عاطل أشبه بفاسق، خاصة أن إبراهيم كان قد غادر البيت، ويهدد عبد الحميد بأنه سوف يبلغ المسئولين خاصة أن هناك مكافأة ضخمة مرصودة للإبلاغ بأي معلومات عن الطالب الهارب الذي قتل رئيس الوزراء.

وينطلق عبد الحميد في الطريق تطارده ابنة العم حتى يدخل مديرية الأمن، ويلتقي بالضابط المسئول، وقبل أن يعترف تدخل ابنة العم سميحة، فيغير عبد الحميد من اعترافه ويتراجع، لكن ضابط البوليس السياسي يكون بذكائه قد التقط أن هناك شيئا مؤكدا وراء هذه الزيارة، ويقرر أن يرسل رجاله لمراقبة تحركات عبد الحميد الذي قال أنه يعرف

مكان إبراهيم وأنه بالتأكيد موجود في القاهرة، لكن عبد الحميد يجد نفسه مراقبا، وهناك في النص الأدبي إشارة واضحة إلى آلية المراقبة. فعبد الحميد يقرر أن يتصرف بشكل طبيعي وألا يتخفى بالمرة، أو يجعل من يراقبونه يحسون أنه يعرف بأنه مراقب.

وقد تحدث سامي السلاموني في مجلة "فن" حول مشهد المواجهة بين رجل البوليس السياسي، وبين عبد الحميد بأنه كله هزيل ومفتعل بهدف أحداث التوتر، لكنه يؤدي إلى وعي عبد الحميد المفاجئ بحقارة ما كان موشكا على فعله، بل ويؤدي إلى تغيير وعيه من خلال الحب بما يحدث في وطنه دون أن يتلفت إليه من قبل، إلى حد أنه عندما قض عليه بعد ذلك ويتعرض للتعذيب فلا يبوح بشيء..

البوليس السياسي هنا بالغ الذكاء لماح، يلتقط ما بين الكلمات ينجح في معرفة أن إبراهيم كان في المنزل، يقتحم الدار في لحظة غير منتظرة ويفتش عن آثار تدل على وجود الشاب في البيت، ويعثر على الوريقة التي كتبت عليها الشهادتين وعلى خط إبراهيم على نصف الشهادة مع الابنة نوال، فيتم اعتقال أعضاء الأسرة الذين يتعرضون للتعذيب.

البوليس السياسي هنا يؤدي عمله، ولكن الفيلم يقدمه بصورة كريهة، خاصة أن من يقبض عليهم ويعذبهم أفراد أسرة مصرية طيبة، لم تعمل قط بالسياسة، ولكن حسا وطنيا تنامى فجأة في داخلها، فكان الثمن التعذيب لكل من إبراهيم ومحيي، ورغم أن الفيلم لم يكشف ماذا

جرى بالضبط للأب وزوجته، وابنتيه نوال وسميحة، أما إبراهيم فإنه يهاجم مع حفنة من زملائه معسكرا لجنود الاحتلال البريطاني، ويموت على أسواره برصاص الأعداء بعد أن ينجح في زرع المتفجرات التي تنسف المعسكر.

وهناك محطة ثانية للبوليس السياسي جسد فيها أحد رجاله نفس الممثل الذي جسده في الفيلم السابق – توفيق الدقن – الذي اعتادت السينما أن تقدمه على أساس أنه شرير الأفلام، وذلك في فيلم "وداعا أيها الليل"، إخراج حسن رضا، عن قصة لفؤاد جندي **1966**، وفي الفيلم يقوم البوليس السياسي بالقبض على أحمد طالب في كلية الحقوق، أثناء اشتراكه في مظاهرة سياسية ويودع في السجن ويتم تعذيبه بواسطة البوليس السياسي، ثم يتم إطلاق سراحه.

وقد استخدم البوليس السياسي نفس آلية التعذيب المتسم بقسوة ووحشية من أجل أن يعترف أحمد بشركائه، رغم أن دوره وطني ولم يتعد حدود التظاهر السياسية، أي أن ما فعله هنا لم يقترب من الاغتيال السياسي مثلما حدث في فيلم "في بيتنا رجل".

وفي السبعينات تأخر كثيرا عرض فيلم "زائر الفجر" لممدوح شكري، بالطبع لأن الفيلم يتناول بالاحتقار أساليب المباحث السياسية وإذا كانت السينما قد انتقدت الإدارة فلأنها في أفلام سابقة انتقدت نظاما سياسيا سابقا، لكن الفيلم هذا انتقد المباحث السياسية أبان مدة إعداد الفيلم، أي في السبعينات، لذا قامت حملة ضخمة لمناصرة الفيلم،

ومن بين الذين كرسوا أقلامهم للكتابة عن هذا الموضوع قبل العرض وبعده رؤوف توفيق في مجلة صباح الخير، حيث كتب تحت عنوان أفلام معروضة لماذا.. أفلام ممنوعة لماذا؟.. إنه قد كتب عن هذا الموضوع أربع مرات، حيث استند إلى كلمات قالها حسن عبد المنعم وكيل وزارة الثقافة الذي قال حول فيلم "زائر الفجر":

إذا كانت وظيفة الفن في حياتنا هي إشاعة اليأس وتأكيد روح الهزيمة بالصورة التي تبناها الفيلم فإنني أرفض هذا الفن، واعتبره فنا منحرفا عن رسالة الفن المقدسة، وهي إشاعة الأمل وتأكيد انتفاضة العمل من أجل النصر.

وعندما تم السماح بعرض الفيلم عام **1975** كتب عما حذفته الرقابة من زائر الفجر، وكان الفيلم قد عرض بعد وفاة مأساوية للمخرج في إحدى مستشفيات القاهرة الفقيرة. وكتب الناقد قائلا: أنه عندما خرج الفيلم من بين أيدي الرقابة، كان المقص الأعمى قد بتر أجزاءً من الحوار، وبعض المشاهد التي تدين الفساد حتى صرخة الاحتجاج ضد الظلم اقتطفوها، حتى صرخة اللوعة والفجيعة لما حدث في لمصر.. اقتطعوها، ونحاول أن نبرر هذا البتر، وبأي منطق فكروا وقرروا، فلا نجد منطقا معقولا..

وقد أشار الكاتب أن من بين المشاهد المقطوعة أن الصحفية عندما منعت أحد المصورين الأجانب من التقاط صور الأطفال المتسولين والجائعين والمتشردين حول جامع السيدة زينب في القاهرة، حبها لبلدها

دفعها لأن تتقدم نحو المصور الأجنبي لتمنعه من التقاط الصور البشعة لكن أحد المخبرين يتصدى لها ويضرب الأطفال فتشتبك معه في مشادة كلامية حول أسلوب ضرب الأطفال، فيتهمها المخبر بأنها تتعدى على اختصاصه.

كما أن مساعد وكيل النيابة يحيد حين يقوم رجل ذوي السلطان بمؤازرة شبكة دعارة فيردد: القانون بيحمي اللي فوق بس.

ويشير الفيلم أن الصحفية الشابة نادية الشريف قد ماتت بسبب هبوط مفاجئ في القلب، خاصة أنها كانت تعاني من مرض القلب في الفترة الأخيرة، ويكتشف وكيل النيابة حسن أن الزيارات المتكررة لزوار الفجر لها قد أنهكتها بعد أن سعت لكشف العديد من قضايا الفساد لها علاقة مباشرة برجال لهم مكانتهم في السلطات السياسية.

فقد اعتادت نادية انتقاد الأوضاع الخاطئة، فدخلت السجن وعذبت مما جعلها تزداد تمردا وثورة، وينتمي إلى جماعة ثورية منها مدير تحرير إحدى الصحف الذي جمعته بنادية صداقة لاقتراب أفكارهما. وفي الفيلم إشارة واضحة إلى أن الشرطة تستخدم سلاح القهر من أجل السياسة العليا، مثلما ذكر رؤوف توفيق في مجلة صباح الخير في **13** مارس **1975**.

وكانت السينما قد أثبتت أنه وسط البوليس السياسي يوجد خونة، وأيضا وطنيون وذلك في فيلم "غروب وشروق" لكمال الشيخ،

فالشخصية المحورية في الفيلم هي عزمي باشا رئيس البوليس السياسي نفسه. هو رجل بالغ القسوة جاف، وصلد، عليه خدمة الملك كصاحب سلطة عليا، لذا فعقب حريق القاهرة في **14** يناير **1952** يتصل عزمي باشا برئيس الديوان الملكي ويطمئنه بأن الموقف ليس خطيرا.

وقد اختار الفيلم أن يصور الحياة الخاصة في بيت عزمي ومتاعبه مع ابنته مديحة، وهي فتاة لاهية والتي سيكون عبثها سببا مؤكدا لدخول المناهضين للنظام السياسي إلى بيته، ونكتشف أن بين رجال البوليس السياسي أعضاء في التنظيم الثوري نفسه، والذين يعملون للعثور على بعض الوثائق المهمة، ويحصلون عليها، ويطبعونها لتوزيعها على الناس وتصل إلى السراي. ويطلب من عزمي باشا أن يقدم استقالته ثم يتم القبض عليه. رئيس البوليس السياسي هنا عليه الدفاع عن السراي، وهو آداة، وعند أول خطأ فإن القيادة لا تجد له أي عذر، وتتخلى عنه.

وفي السبعينات، تغيرت بشكل واضح، وتم تصوير أن جهاز الاستخبارات كان يقوم بالحفاظ على أمن الدولة ضد معارضيه، سواء من الإخوان المسلمين أو الشيوعيين، كلهم في قفص واحد، وأن هذا الجهاز كان يقبض على ضحاياه دون أن يكون لدى الجهات الأمنية المسئولة أي علم بالأمر.. وقد بدا ذلك واضحا في فيلم "الكرنك"، إلا أنه ليست كل الأفلام تشير إلى أن الفاعل هو الاستخبارات، بل أن هناك مراكز قوة وراء تلك الاعتقالات السياسية مثلما حدث في فيلم "أسياد وعبيد" لعلي رضا **1978**، وهو فيلم سياسي في المقام الأول، حيث أحمد

طبيب ناجح، لكنه يقوم بالمشاركة في العمل السياسي، وينضم لخلية سياسية ضد النظام، بينما شقيقه حسن يعمل صحفيا، ويحاول مساعدته بعد القبض عليه، ويصبح حائرا أمام خطيبته، التي تعاني من آلام حادة في قدميها تعطلها عن ممارسة عملها في الكباريه، وتضطر أن تتناول حقنة مورفين حتى تقاوم الألم، ويهرب أحمد من البوليس السياسي الذي يبحث عنه، وحينما يفشل البوليس في القبض عليه، يلجأ إلى خطف خطيبته فاطمة كوسيلة للضغط عليه.

ويصور الفيلم البوليس السياسي كأداة لخدمة أهداف مراكز القوى تسعى للقبض على الطبيب الذي يعمل بالسياسة، وهو يواجه مركز القوى الذي في السلطة، فإن البوليس السياسي مهما كانت تسميته، يسعى للقبض على الطبيب من أجل حماية، مركز القوى الفاسد الذي يرتبط بـــ "نانا" والدة فاطمة خطيبة أحمد. وقد ساند البوليس السياسي مراكز القوى في أفلام عديدة، منها "احنا بتوع الأتوبيس" لكن من المهم الإشارة إلى فيلم "امرأة من زجاج" لنادر جلال **1977**، فهناك رجل سلطوي علوي يسعى إلى تلفيق تهمة إلى قاضي، وأستاذ بكلية الحقوق، والغريب أن الرجل الذي يحقق في القضية كان موجودا مع مرتكبة الحادث أثناء وقوعها، وليست هناك إشارة إلى مستوى السلطة التي يتمتع بها هذا الشخص، لكنه قادر على تلفيق التهم للأبرياء وإدخالهم السجون وقتل من يريد، بمن فيهم زوجته وعشيقها.

وليس هنا بوليس سياسي بالمعنى المفهوم، لكنه نموذج من الأفلام التي تناولت قوة مراكز سياسية عليا، وأرادت إدانتها في فترة حكم عبد الناصر، كما رأت تلك الأفلام، لدرجة أن النقاد كانوا يحكمون على الفيلم قبل تناوله نقديا مثلما جاء على لسان دكتور عبد المنعم سعد في كتابه "السينما المصرية في موسم" (الكتاب العاشر): "مصر: أكتوبر **1969** – شهر مذبحة القضاة الشهيرة بعد النكسة ومصر تعيش مهزومة، مقهورة والشعب حائر.. ضائع، بين الهزيمة التي سموها نكسة، بل حولوا الهزيمة إلى نصر.. هكذا كنا نعيش.. وهذا قدر مصر.. وكان ظلاما.. ظلاما.. ظلاما".

وقد ظهرت مباحث أمن الدولة بشكل مشرق، ومشرف لما تقوم به في فيلم "اللعب مع الكبار" وكانت المرة الأولى التي يتم فيها تصوير أحداث فيلم داخل مبنى المباحث في لاظوغلي، وبدا المقدم معتصم نموذجا لرجل يدافع عن أمن الدولة، ضد أفرادها – أفراد الدولة – بكل شجاعة وحماس. ومعتصم الألفي يحاول أن يصدق ادعاءات المواطن حسن بهلول، الذي تخرج في كلية التجارة وفشل في أن يجد عملا. وحسن هذا يعاني من العديد من الاحباطات الاجتماعية، ويقوم بالاتصال بالمقدم معتصم من المقهى الذي يرتاده، وسرعان ما تأتي قوة من رجال الشرطة في سيارة كي تصحبه إلى مبنى مباحث أمن الدولة، حيث يبدو المبنى مهيبا رغم بساطته، فرجال الأمن من الذين أحضروا حسن يصعدون سلالم المبنى التي ازدحمت طرقاته بالمسلحين، ثم يدخلون إلى

مكتب معتصم الألفي الفخم، ويصل إلى سامعه صرخات ضحايا التعذيب.

ويعكس الفيلم آلية المكان وأشخاصه، والأجواء التي يمكن أن تعكس تأثيراتها على الداخلين إلى المكان. ويبدو ذلك واضحا على الحالة النفسية لحسن الذي يعيش في قلق، وبحركة غير مقصودة يسكب كوب الشاي على الأوراق التي على المكتب. ويحاول إصلاح ما أفسده، يدخل معتصم، وتدور أول مواجهة بين الاثنين، فحسن يخبره أنه يشاهد في أحلامه أحداثا تدور في الواقع، ومنها أن مصنع البلاستيك الموجود بالطريق الصحراوي سيحترق في تمام العاشرة والنصف مساء الغد، ويرفض الكشف عن مصدر معلوماته.

وتجئ أهمية مباحث أمن الدولة، هنا، أن الأمر لا يتوقف عند حرق المصنع، فلا شك أن وراء الحريق إيقاف العمل بالمصنع وزيادة عدد العاطلين. ورغم تأمين الأمر من اجل منع الحريق، فإن المصنع بالفعل يحترق مما يؤكد صدق تنبؤات حسن. ويعكس الفيلم تفكير المباحث، فكل هم الضابط هو أن يعرف مصادر المعلومات وحسن لا يبوح، بل يطلب منه أن يبحث مع رجاله عمن حرق المصنع.. ولغة التعامل تبدو خشنة ممزوجة باللين من قبل الضابط معتصم، ثم تبدو بالغة الشراسة من قبل الضابط الأسيوطي بعد أن تم استبعاد معتصم عن القضية لبعض الوقت.. ورغم ذلك فأننا نتعرف على آلية العمل هنا، فمن أجل التعرف على مصدر المعلومات يتم الاحتفاظ بحسن في غرفة داخل المبنى بها راديو

مركزي وسرير وأشياء تكفي للإعاشة ليوم أو أكثر، وفي أحد المشاهد يسمع الشاب صوت أحد رجال الأمن من السماعة وهو يوجه له تحذيرا أن يعترف أفضل له، وهناك مشهد آخر تأتي فيه خطيبة حسن إلى المكان ويترك له الضابط الفرصة لممارسة بعض المغازلات مع خطيبته، وهو يردد بشكل ما من أشكال السخرية، إحنا في أأمن حتة في مصر.

كما يعكس الفيلم آلية أخرى حين يتم القبض على اثنين من المتهمين، سرعان ما نكتشف أنهما ليسا من حرقا المصنع، وإن القبض عليهما كان نوعا من ذر الرماد في العيون، بل يصل الفيلم في سخريته أن الضابط يطلب من أحد مساعديه أن يدله على أحد المشايخ لاستشارته في حكاية الحلم، وبالفعل يأتي شيخ ليفسر الفرق بين الحلم والرؤية.

ومن آليات عمل المباحث، كما صورها الفيلم، أن يشعر حسن أن كل مكان يذهب إليه (مرشق) برجال المباحث، وفي إحدى عربات الترام يفاجئ بوجود الضابط الذي يدخل في حوار معه، ويقول: لازم تعرف فيه قانون طوارئ.. أحيانا بنستخدمه في الحالات اللي زي دي"، أي إجباره علنا أن الاعتراف بمصادر معلوماته، لكن حسن لا يتراجع في أن كل ما يبلغ عنه في الأحلام.

أما الحلم الثاني الذي يدعى حسن أنه رآه فهو أن جريمة سياسية ستحدث، حيث سيتم اغتيال لاجئ سياسي، وبالفعل يتم إنقاذ اللاجئ في آخر لحظة. وعندما تكتشف الإدارة العليا أن أسلوب معتصم السلمي غير مفيد، يوكل الأمر إلى ضابط يتسم بقسوة ولا يعرف التفاهم، وفي

المشاهد التي تجمع بين معتصم وحسن يعرض الضابط على الشاب أن يعمل معه في مباحث أمن الدولة فيرفض حسن: "أنا عين البلد مش عين الحكومة"، ثم يعود معتصم مرة أخرى لمباشرة القضية بعد أن يفشل الأسيوطي في التعامل مع حسن.

ومعتصم يتكلم مع حسن في واحد من أهم مشاهد الفيلم عن واقع وظيفته، فهو يريد تأدية عمله على خير وجه، أما حسن فهو يعبر عن صدق شعوره الوطني. إذ أن كافة القضايا التي يبلغ عنها تمس الأمن الوطني، فحسن يبلغ الضابط أن مجرما من كبار الشخصيات، يتمتع بالحصانة، يتاجر في الهيروين، وأن طائرته ستصل المطار بعد قليل، يعلق الضابط بأن هذا الموضوع يخص إدارة المخدرات وأنه لا يستطيع القبض على شخص يتمتع بالحصانة، ثم يقتنع بمنطق حسن بأنه يجب أن يتحرك ويمنع الخطر. وبالفعل فإن عضو مجلس الشعب هو الذي استجلب الهيروين، ويقول على سبيل السخرية أنها بودرة سكر ثم نكتشف أن اثنين من أعضاء مجلس الشعب يلعبان خارج القانون، ويردد أحدهما لزميله في أحد النوادي الرياضية: حاجة واحدة بس همني.. مين ضابط أم الدولة اللي جاب القضية.. مين المصدر بتاعه؟ وهذا السؤال يعد بمثابة النهاية للقضية التي سوف تحسم لهؤلاء الخارجين على القانون.

وقد كتب عدلي الدهيبي في عدد **18** نوفمبر **1971** من نشرة نادي سينما القاهرة حول معتصم أنه ضابط شرطة تقليدي مطبوع بسلوكيات المهنة، ما يعنيه في المقام الأول هو ضبط القضية بغض النظر

عن أي اعتبار، وفي نفس الوقت هو نموذج آخر للإنسان العادي الذي يستيقظ وعيه ليدرك تدريجيا أنه قبل أي شيء مواطن مصري وإنسان، وإن آليات السلوك المهني لا يجب أن تنسيه حكمة حسن بهلول، وهي أن يكون عين البلد قبل أن يكون عين الحكومة. كما يقول أن رجال الأمن المحيطين بمعتصم الألفي من رؤساء ومرؤوسين يمثلون الصورة النمطية الشائعة عنهم والتي لا تخلو من السلبيات مثل التصلب وادعاء الأهمية والكذب وممارسة التعذيب وتلفيق القضايا. ويكفي أن نشير إلى شخصية المقدم الأسيوطي التي تمثل النقيض لشخصية معتصم الألفي.

وقد عاد وحيد حامد للتعرض لهذه الجهات الأمنية العليا في أفلام تالية، مرة من خلال السجون السياسية التي يرسل إليها رجال الأمن أشخاص أبرياء يتعاملون بالكلمات للنضال من أجل مصلحة الوطن، وذلك في فيلم "البريء" لعاطف الطيب، ثم حاول أن يبتعد عن المحرمات الرقابية، فأطلق على إحدى هذه المؤسسات اسم المنظمة كي يبعد عنها شكلها وهويتها السياسية في فيلم "كشف المستور" من إخراج عاطف الطيب أيضا، وفيه إيحاءات أن تلك المنظمة من اجل سلامة وأمن الدولة يمكنها استخدام كافة الأساليب بما فيها فراش الحسناوات لجعل الرجال يعترفون بما لديهم من معلومات سياسية، وإن هذه المنظمة قد تتخلى عن مبادئها أو عهودها وذلك من أجل مصلحة الدولة.

إذن.. فحسب السينما فإنها قد انتقدت البوليس السياسي دوما في الماضي رغم أن الآلية واحدة والوسائل متشابهة، لذا فإنه سوف يحسب

للتسعينيات أنها صورت إيجابيات وسلبيات الجهاز باعتبار ما يكون الآن، وليس ما دار في الأمس القريب أو البعيد، لكن كافة هذه الأفلام الحديثة لم تسع للاقتراب من السلطات السياسية العليا بالدولة، ورأت أن أمن الدولة يقوم في الأساس على أمن الوطن وعلى سمعة الوطن.

الفصل الرابع عشر

المعتقل السياسي

هل تتفق القسوة التي يعاني منها المساجين السياسيون مع ما لديهم من أفكار ومحاولات لتغيير نظام الحكم.. لا شك أن تعبير سجن سياسي تعني في المقام الأول قسوة ملحوظة في معاملة السجين، وكأنما البشاعة في التعذيب تستهدف في المقام الأول إخراج روح الفكر من الجسد، أو لطرد هذه الروح ودفع صاحبها ألا يعود مرة أخرى إلى اعتناق الأفكار، أو ممارسة الأفعال التي كانت سببا في القبض عليه، والزج به في السجن.

وهناك آلية خاصة للتعامل مع هذا السجين، سواء فيما يتعلق بمراسيم القبض عليه، أو دفعه إلى الاعتراف، ووسائل التعذيب التي يلاقي منها، وإلقائه في المعتقل دون محاكمة، ثم هلع أسرته فيما يخص مصيره وغموض مكانه، والمجهول الذي يحوط به حتى يخرج مرة أخرى إلى الحياة منكسرا، غير قادر على استيعاب المتغيرات من حوله، وغير مؤهل للتفاعل مع المجتمع ككل.

وفي هذه الأفلام فإن الشخصية الرئيسي هو الضحية، أو الذي يقع عليه العقاب، ولا شك أن المتفرج يتعاطف معها، ففي الكثير من

الأفلام التي شاهدناها، فإن هذا الشخص وطني النزعة تقدمي الأفكار رومانسي المشاعر. أما الطرف الثاني من الصراع فإننا لا نراه بقدر ما نرى أطرافه من الضباط والجلادين، وهم أقوام ذوي قسوة ملحوظة.

وسوف نرى في هذه الأفلام التي سنناقش بعضها، أن المعتقل هو حدث من الماضي، وكأنه غير موجود لدى النظام السياسي الذي تم أبان إنتاج الفيلم، وفي فترة حكم جمال عبد الناصر كان البوليس السياسي في عهد الملكية هو الذي مارس الطغيان الشديد ضد الوطنيين الذين يقفون ضد الاحتلال البريطاني، وأيضا ضد الملكية وفساد الملك.

وهناك أفلام عديدة تدخل في هذا المضمار، مثل "في بيتنا رجل" لبركات **1961** و"غروب وشروق" **1970** لكمال الشيخ، و"ثمن الحرية" لنور الدمرداش **1963**، و"أنا حرة" لصلاح أبو سيف **1959** وغيرها.

لكن بمجرد رحيل عبد الناصر، ونشر رواية "الكرنك" لنجيب محفوظ، تم تحويلها إلى فيلم أخرجه علي بدرخان عام **1975** حتى ظهرت مجموعة من الأفلام التي كشفت عن بشاعة الاعتقال السياسي والمعتقلات في زمن جمال عبد الناصر، وشكلت هذه الأفلام ظاهرة سميت بأفلام "الكرنكة"، ومنها "وراء الشمس" لمحمد راضي **1977**، و"إحنا بتوع الأتوبيس" لحسين كمال **1979**، و"أسياد وعبيد" لعلي رضا **1977**، و"شاهد إثبات" لعلاء محجوب **1986** وغيرها.

وفي فترة حكم حسني مبارك، كان هذا النوع من الأفلام قد قل بشكل ملحوظ خاصة الأفلام التي تتحدث عن الماضي، وبدا فيلم "البريء" لعاطف الطيب **1986** كأنه يتكلم عن فترة حالية، وما يدور في المعتقلات، ثم حدث ذلك أيضا في فيلم "التحويلة" **1996** لأمالي بهنسي، ولم تكن هناك أي إشارة إلى أن أحداث الفيلم تدور في الماضي مثلما كان يحدث في العقود السابقة.

والجدير بالذكر أن الأفلام التي تحدثت عن المعتقل السياسي وتم إنتاجها أيام الملكية قد أشارت أن ما يحدث هو جزء من التاريخ الذي كان أيام المماليك، أي قبل عصر محمد علي وأسرته، مثلما حدث في فيلم "أمير الانتقام" لبركات. وقد تباين الانتماء السياسي بالمرة، فهو فقط حامل رسالة من ربان المركب الذي مات، وعليه أن يسلمها لشقيق الحاكم، دون أن يعلم بأمر الرسالة. أي أنه لم يكن رجل ذا انتماء سياسي.

بينما كان الانتماء السياسي للذين تم اعتقالهم في سجون الملكية، حسب الأفلام التي أنتجت في فترة حكم عبد الناصر، فهم المثقفون المصريين، سواء كانوا طلبة أو موظفين، والانتماء السياسي هنا ليس لحزب أو لزعيم، بقدر ما هو انتماء عام للوطن المحتل، وهو قائم ضد الإنجليز والملك، وقد انتبذ كل هؤلاء الانتماء الحزبي، باعتبار أن الأحزاب حسب مفهوم ثورة يوليو كانت سببا لخراب مصر.

ولم يتغير المفهوم كثيرا لهؤلاء المعتقلين سياسيا في أفلام الكرنكة، فأغلبهم مثقف تقدمي، وأحيانا تنظر إليهم السلطة من المنظور الذي تراه خطرا عليها، سواء الشيوعيين أو الإخوان المسلمون، وأغلب هؤلاء الشباب والطلاب لا يسعون إلى قلب نظام الحكم، بقدر ما هم يودون التعبير عن آرائهم بشكل ما، سواء بالحوار الحر في مقهى يضم المثقفين، أو الكتابة في الصحف بما يتعارض مع رؤية الرقيب.

وقد ظل المعتقل السياسي هو البيت الثاني للمثقف، سلاحه المعارضة الشفهية غير المسلحة، وجزاؤه العقاب الشديد.

والجدير بالذكر أن السينما المصرية لم تشأ أن تتحدث عن المعتقلين سياسيا من الجماعات الإسلامية والذين حملوا الأسلحة ومارسوا التدمير، باعتبار أن السينما لم تشأ أن تدافع عمن يرون فيها شيطانا رجيما، وفي بعض الأفلام التي تم إنتاجها في الثمانينات، كان المثقف الحر التقدمي هو الذي يدخل المعتقل رغم أن هذا المثقف قد توحد في الهدف مع الدولة، حيث وجد أن هناك عدوا مشتركا يسعى للوقوف ضدهما.

وهؤلاء المثقفون الذين دخلوا معتقلات السينما لم يحملوا السلاح، ولم يسعوا إلى قلب نظام الحكم، فهم يودون حرية الوطن قبل الثورة، وهم يسعون إلى تعديل مسار الثورة لا أكثر، باعتبارهم مؤمنين بدورها، وبزعيمها، لكن بدت السلطة كأنها لا تحتمل كلمة معارضة واحدة، فجرجرت اليساريين والتقدميين، وزجت بهم في المعتقلات.

وهناك فرق بين السجن والمعتقل السياسي، فقد ظهر السجن في بعض الأفلام المصرية، كمكان إصلاح وتهذيب مثل "اللص والكلاب"، و"30 يوم في السجن" و"الشجعان الثلاثة"، وبدا في بعض الأفلام بؤرة عذاب، مثلما رأينا في فيلم "ليل وقضبان" لأشرف فهمي 1973.

ومن المهم أن نتوقف عند الفارق في النضال السياسي بين فيلمين لهما نفس السيناريو هما "أمير الانتقام" 1950 و"أمير الدهاء" 1964 فحسن الهلالي قد تم دفعه إلى المعتقل لأن السلطات عرفت أنه يعلم، وعليه أن ينتمي في سجن رهين، بلا ضوء، حتى يتسنى له أن ينسى اسمه.. الفيلمان مأخوذان من نفس السيناريو، وقد تغيرت أسماء البلدان هنا من أجل إعطاء الإحساس أن الأمير الذي عاد إلى الحكم، هو حاكم لإحدى البلاد الخيالية.

وفي الأفلام التي تم إنتاجها في الخمسينات والستينات، فإن السجن السياسي (المعتقل) كان جزءا من الأماكن العديدة التي يذهب إليها أقوام أبرياء يسعون إلى تحرير وطنهم من الاستعمار، وكما سنلاحظ فإن أغلبها أفلام مقتبسة عن نصوص أدبية لإحسان عبد القدوس وغيره، ففي فيلم "في بيتنا رجل" فإن البوليس السياسي يقوم باعتقال أسرة الموظف البسيط الذي لم يتعامل قط في السياسة، لأن هذه الأسرة استضافت لديها لبضع أيام إبراهيم الذي اغتال رئيس الوزراء، ومن خلال الضغط على الأسرة حدث تحول وطني لدى الأبناء، حيث يتحمل

"محيي" التعذيب مع زملائه، دون أن يبوح بأي معلومات عن أشخاص وطنيين لهم نفس الهدف.

وهناك أكثر من اعتقال؛ في الفيلم الأول يتم لإبراهيم حمدي، بعد أن أطلق النيران على رئيس الوزراء، فيتم القبض عليه، ويتعرض للتعذيب دون أن يبوح بأسماء شركائه، وقد يكون هذا أمرا طبيعيا، حيث أنه مناضل سياسي في المقام الأول، ويعرف ما ينتظره.. أما المرة الثانية في نهاية أحداث الفيلم، فإن عبد الحميد، ومحيي يتعرضان للتعذيب في المعتقل.. الأول كان فيما قبل انتهازيا، ثم انتبه إلى أن الوطنية أشرف من الانتهازية، أما محيي فهو طالب غض لا حول له ولا قوة، ويتم إدخاله المعتقل، جزاء ما اقترفته أسرته وهناك يتعذب، لكنه لا يبوح بأسماء أحد ممن يعرف عنهم شيئا من أصدقاء إبراهيم.

وفي هذا المكان نسمع لسعات الصوت وأنين المعذبين وصرخات البعض الآخر وتصبح هناك لغة خاصة للألم والتعذيب.

أما في فيلم "أنا حرة" فإننا رأينا سجنا سياسيا أكثر منه معتقلا وحيث تم إيداع كل من عباس وأمينة السجن، بعد أن استخدم عباس الآلة الكاتبة التي لدى حبيبته لكتابة المنشورات، وراح البوليس السياسي يترقبها إلى أن تم القبض عليها، فوجدت أنه من البطولة أن تنسب إلى نفسها ملكية الآلة الكاتبة، وآلة الاستنساخ، ليس فقط من أجل حماية عباس، لكنها أيضا ترى أن هذا شرف، وتدخل السجن كنوع من الإحساس بالفخر، والغريب أنها داخل السجن تشعر لأول مرة بالحرية

بعد أن تعلمت مفردات خاصة بالنضال والكفاح ضد الاستعمار. وفي السجن تقرر لأول مرة أن تتزوج من حبيبها، وتشعر لأول مرة أنها حرة رغم أنها سجينة.

المعتقل هنا سجن سياسي، وهو أشبه بالسجون العادية ليس فيه أي تعذيب، أو محاولة لابتزاز الاعتراف بأسماء الشركاء، وكأنه جريمة عادية ثم القبض على الفاعل ومعه دليل إدانته فتم إدخاله السجن، وهنا لم نر محاكمة لكن دخول مباشر إلى الزنزانة.

وهناك فيلم آخر أنتج في هذه السنوات حول المناضلين والتعذيب الذي يلاقونه وهو "ثمن الحرية" لنور الدمرداش المأخوذ عن مسرحية للكاتب الفرنسي إيمانويل روبليس، لكن التعذيب السياسي هنا لم يتم داخل معتقل، بل أن رئيس البوليس السياسي يقوم بالقبض على مجموعة أشخاص من عامة الشعب، من أجل تعذيبهم والتهديد بقتلهم، وذلك كي يدفع بأحد المناضلين لتسليم نفسه، وفي داخل مبنى مديرية الأمن تبدأ عملية تعذيب أبرياء كانوا في طريقهم للعودة إلى منازلهم.

وكما أشرنا فإن كل نظام سياسي كان عليه أن ينتقد الحاكم أو النظام الذي سبقه، من خلال التأكيد على أن هذا النظام السابق قد تفنن في عملية التعذيب داخل المعتقلات، رغم أن الإدارة البوليسية التي تقوم بهذا الدور هي نفسها مع اختلاف الأشخاص، ومع تشابه أساليب التعذيب وأيضا تشابه الهدف، وهو السعي لمعرفة شركاء في الخلية لإتمام القبض على أعضاء هذه الشبكة أو الخلية.

إذن، فليس الهدف الأساسي هو القبض على الشخص وحده، ولكن الهدف من التعذيب هو دفع الشخص الذي تم القبض عليه إلى الاعتراف على زملائه، وهنا تزداد قسوة التعذيب، وقوة الحدث.. فحسب السينما التي تم القبض فيها على مناضلين، فإن البراعة هنا تتمثل في عدم الإدلاء بأسماء الشركاء..

وبالنسبة للأفلام التي يتم فيها تعذيب أبرياء، فإنهم بالطبع لا يعرفون أي شيء عن شركاء، لأنهم بكل بساطة لم يساهموا في أية أنشطة سياسية، ولعل فيلم "الكرنك" أفضل مثال على ذلك.

وأهمية التعذيب في هذا الفيلم هي أننا هنا أمام جلاد وهو شخصية واحدة، يواجه مجموعة من الأشخاص.. هذا الجلاد "خالد صفوان" إنه شخص لا يعرف الابتسام، يملك سلطات بلا حدود، ويتخذ كافة الإجراءات الاستثنائية لمخالفة القانون بحجة حماية الثورة، ولذا فإنه يستخدم كافة أساليبه الوحشية في القبض على ضحاياه وتعذيبهم من أجل ضمان أن الثورة تمضي قدما.

وإذا كنا قد رأينا أن البوليس السياسي – أمن الدولة فيما بعد – هو المسئول عن المعتقلات، فإن الاستخبارات هنا هي الجهاز الذي يتولى رئاسته خالد صفوان حيث أن والدي زينب قد ذهبا إلى كافة أقسام الشرطة، وإلى المحافظة للسؤال عن ابنتهما التي تم القبض عليها فأفادت هذه الجهات أن ليس لديها أي معرفة بالأمر، وأن الشرطة ليست الجهة التي قامت بالقبض على زينب.

وخالد صفوان لديه شعاره الخاص وهو: "أنا أوذي إذن فأنا أعمل"، وهو حسب طبيعة عمله وطبيعته يبدو ناعم الملمس ورقيق العبارات، ثم يتحول عند لحظة ما إلى وحش كاسر، خاصة عندما يسعى للضغط على المقبوض عليه من أجل أن يعترف بمعلومات على زملائه.

والأشخاص الذين جاءوا إلى عرين خالد صفوان (معتقله) هم من الطلاب الجامعيين، يرددون بعض الشعارات لا أكثر سواء داخل الحرم الجامعي، أو في مقهى الكرنك، وهم لا يستخدمون اللافتات، حيث يؤمن إسماعيل أن عليهم استعمال قماش اللافتات في صنع ملابس للفلاحين بدلا من كتابة شعاراتهم عليها، إذن فهم لا يخرجون في إطار تمردهم ومعارضتهم عن حدود ضيقة لا تصل بالكاد إلى الطلاب الآخرين.

ومن أبرز هؤلاء الأشخاص – الطلاب – هناك إسماعيل الشيخ، وجارته زينب عواد، وزميله حلمي. وهم في المقهى لا يملكون سوى التعبير بالكلمة، ولا تخرج أيضا أراؤهم عن حدود المقاعد التي يجلسون فوقها، وأيضا عن الدائرة التي يجلس فيها المريدون حول كاتب مشهور يستمع إلى الشباب والمريدين، أكثر مما يتكلم، وعندما يتم القبض – بشكل خفي – على الثلاثة، فإنهم يتوجهون إلى عرين خالد صفوان، وتوجه إليهم تهمة اعتناق الشيوعية، ويتعرضون لصنوف بشعة من التعذيب، ثم يتم الإفراج عنهم كي يتم القبض عليهم من جديد، وبتهمة

الانتماء للإخوان المسلمين، ثم مرة ثالثة بتهمة تحريض العمال في مصنع للنسيج على الإضراب عن العمل.

والتعذيب الذي يلاقيه هؤلاء الطلاب الذين لا تعرف لهم المؤسسة الأمنية انتماء يتمثل في الجلد والصلب وسكب الماء المثلج واغتصاب الفتاة في غرفة واسعة من رجال أشداء، وبوحشية، وأمام أعين صفوان ورجاله. كما يضرب حلمي بالنعال لدرجة الموت. وأيضا إطلاق الكلاب على المتهمين بعد دهن أجسادهم بالزيت وإطفاء السجائر في صدورهم، مثلما حدث مع حلمي المشدود إلى آلة كهربائية ذات تيار عال. والمعتقل السياسي هنا مكان كئيب قاتم، أضواؤه خافتة ومليئة بالتوحش، وخالية من الحياة .

وقد ظهرت بعد فيلم "الكرنك" مجموعة أفلام أخرى عن المعتقلات في فترة حكم جمال عبد الناصر، وهناك فارق واضح بين نهايات أفلام تدين الملكية، والأفلام التي تدين التعذيب في زمن عبد الناصر؛ ففي الأفلام الأولى كان الأمل في نهاية هذه العذابات يأتي من قيام الثورة، والإفراج عن المعتقلين الوطنيين، أما الأمل في نهاية أفلام الكرنكة والسبعينات بشكل خاص، فكان يتمثل في قيام حركة **25** مايو – سميت هذه الأفلام ثورة التصحيح – ثم في حرب أكتوبر، فحسب الفيلم فإن مايو قد فتح الأبواب للذين عاشوا وراء القضبان بتهم سياسية ملفقة، أما أكتوبر فهو النصر الذي جاء ليتوج فرحة الناس، وأيضا ليؤكد أن زمن الاعتقالات انتهى، وأن وقت البهجة قد حل.

وقد ظهر في النصف الثاني من السبعينات مجموعة من الأفلام عن ما سمي بمراكز القوة، أو الكرنكة، ولم تدر أحداث كل هذه الأفلام في زنازين المعتقلات مثلما حدث في فيلم "امرأة من زجاج" لنادر جلال **1977**، أو "طائر الليل الحزين" ليحيى العلمي **1977** أيضا. لكن موضوع التعذيب في الزنزانة عاد للظهور بشكل مكثف في فيلم "أسياد وعبيد" لعلي رضا **1978** حول أحمد وحسن، وهما شقيقان، الأول طبيب ينتمي إلى تنظيم سياسي، بينما الثاني صحفي متفرغ لخطيبته التي تعمل راقصة في ملهى ليلي تملكه نانا، وهي امرأة على علاقة جيدة برئيس الاستخبارات رفعت الذي لا يتوانى في البطش بكل عزيز، وفي إحدى المرات يتم اعتقال أحمد، ومعه صديقه عماد الذي يتم تعذيبه حتى الموت. ويفاوض رفعت أحمد في أن يكتب شهادة وفاة طبيعية لعماد مقابل أن ينتظر الفرصة للانتقام من رفعت.

والاعتقالات في هذه الأفلام جماعية، أي تحدث لأكثر من شخص، فرفعت يعذب الكثير من المعتقلين. وفي بعض أفلام المعتقلات السياسية، ليست هناك أي علاقة عائلية بالطبع بين الجلاد والمعتقلين، لكن في "أسياد وعبيد" تلجأ نانا إلى رفعت لتتوسط لديه للإفراج عن إحدى قريباتها، ويصير الانتقام من رفعت بمثابة ثأر شخصي بالإضافة إلى ما اقترفه من تعذيب.

والكثير من قصص المعتقلات مأخوذة من نصوص أدبية مثل "ليل وقضبان" لنجيب كيلاني، و"الكرنك" لنجيب محفوظ، ثم "وراء الشمس"

لحسن محسب 1978 والمعتقل هذه المرة هو السجن الحربي، أي أن المسجون هنا هو شخصية عسكرية، والجلاد هو الجعفري مدير السجن الحربي الذي عليه إطاعة الأوامر باغتيال أحد قادة حرب 1967 وهذا القائد محمود يصمم على ضرورة عقد محاكمة شعبية لمعرفة أسباب النكسة. وفي الفيلم تتشابك عدة أجهزة، فبالإضافة إلى السجن الحربي، فإن هناك مكتب الاستخبارات، حيث يسعى رئيس الجهاز إلى تجنيد الطالبة سهير، ابنة القائد العسكري المعتقل محمود، من أجل التجسس على زملائها في الجامعة.

ويأتي التشابك هنا، أن الاستخبارات تعرف أن الطلاب يقومون بعمل مظاهرة للمطالبة بمحاكمة المسئولين عسكريا وسياسيا عن نكسة يونيه، وفي وسط المظاهرة نتعرف إلى بعض العناصر الثورية مثل الدكتور حسام ووليد، والذين يتم القبض عليهما ليلاقيا التعذيب البالغ القسوة داخل المعتقل. وتصمم الفتاة سهير على الانتقام من الجعفري بعد أن عرفت أنه قتل أبيها في السجن الحربي، والنهاية هنا كئيبة فسهير تموت، ويلقى المعتقلون المزيد من التعذيب.

ومن الواضح أن فترة النكسة، كانت مادة خصبة لإدانة مراكز القوى، والبحث عن أشخاص يتحملون مسئولية الهزيمة. وعن قصة حقيقية دونها الصحفي جلال الدين الحمامصي في كتابه "حواء وراء الأسوار" تم إخراجها في فيلم "إحنا بتوع الأتوبيس" عام 1979، وهو يدور داخل المعتقل، ونرى فيه كافة ألوان التعذيب، ضد أشخاص كل ما

اقترفوه أن اشتركوا في مشاجرة في أتوبيس عام وتم ترحيلهم إلى قسم الشرطة وعن طريق الخطأ، تم ضمهم ضمن مجموعة من المعتقلين السياسيين الخطرين، فيرحلون إلى المعتقل. وهناك لابد من تعريضهم لكافة أنواع التعذيب للاعتراف.

وقد جاءت قسوة الاعتقال هنا أن كل من جابر ومرزوق – جسدهما عادل إمام وعبد المنعم مدبولي – هما في المقام الأول من الأبرياء يجدان نفسيهما مساقين إلى السجن الحربي، ويستقبلان كأنهما الأعداء، ويتهمان بتوزيع منشورات تدعو لقلب نظام الحكم، وعن طريق الضغط والتعذيب، يطلب منهما الضابط المسئول أن يوقعا بأنهما مدانان، فيرفضان ويتعرضان لأشكال متعددة من التعذيب.. وقد حدثت هذه الوقائع قبل يونيه، فلما حدثت النكسة تزداد حالة القنوط واليأس لدى الناس، ويحس الجاويش عبد المتعاطي، من إدارة التعذيب، بحالة من التحول، مثلما سنرى في حالة أحمد سبع الرجال، في فيلم "البريء" فيثور ضد رئيسه رمزي، ويطلق عليه الرصاص. ذلك بعد أن قام مرزوق بالاحتجاج لدى رمزي. وبالتالي يتمرد باقي المعتقلين. ويطلق أعوان رمزي الرصاص على المعتقلين والجاويش عبد المتعاطي ليلفظ مرزوق أنفاسه بين يدي جابر.

وكما نرى، فإن التعذيب وآلام الكرباج هي لغة مشتركة في الفيلم، والموت مصير الأبرياء، عذبوا في الحياة، وماتوا بشكل مجاف، دون أن يقترفوا إثما.

وعقب مقتل أنور السادات، توقفت هذه الأفلام، عدا فيلم واحد، "شاهد إثبات" بدا كأنه مكتوب قبل فترة. وهو التجربة الأولى أخرجه علاء محجوب **1986**، وحول القبض على أستاذ جامعي وزوجته، وتعذيبهما بشدة لمجرد أن الأستاذ شاهد جريمة ارتكبها أحد المسئولين عندما قذف بعشيقته من النافذة، وتعرف في إحدى المرات على القاتل، فاستخدم قوته ووظيفته في تعذيبه وامرأته، من أجل أن يسحب اعترافه.

وليس في الفيلم أي إشارة إلى زمن الأحداث، أي أن الفيلم قد تم في زمن النكسة، أو حتى في زمن السادات نفسه، وقد جرد هذا الزمن كي يصور أن أي مسئول لديه قوته يمكنه أن يقبض على مواطن بسيط يحاول أن يكشف الحقيقة ويعذبه بشكل بالغ البشاعة نادرا ما نراه مع الحيوانات، حيث يضع الزوجة في قفص، ويتم اغتصابها أمام عيني زوجها.

وقد كانت هذه الأفلام إبان عرضها بمثابة منشور سياسي لتأييد النظام الذي يتم إنتاج الفيلم خلاله، لكن مع الثمانينات والتسعينات تغيرت الأمور، فلم تعد هناك إشارة إلى أن المعتقلات من أدوات عصر غابر، لذا فإن فيلم "البريء" لم يشر إلى العصر الذي تدور فيه الأحداث، بل أن أبطاله ارتدوا الزي المعاصر لزمن إنتاج الفيلم، وكأنه يحدث عام **1985** مما أدى إلى صدام مع الرقابة. ولم تتم الموافقة على عرضه إلا بعد أن عرض على أكبر العسكريين في مصر، حسبما جاء في مقال نشره أحمد

صالح عن الفيلم، في جريدة أخبار اليوم الذي قال: "ومن هذا المنطلق يجب أن يظل فيلم (البريء) معبرا عن أي دولة في أي فترة زمنية تسود فيها الدكتاتورية، وتسيطر عليها القوة الغاشمة وزوار الفجر ومصادرة حرية الرأي.. دون أن يقصد به بلدا ما أو فترة ما من تاريخ مصر أو تاريخ مصر أو تاريخ أي بلد آخر، وهذا المعنى هو ما جاء في اللافتة التي ظهرت على الشاشة قبل عرض الفيلم.

وقد كنت أود أن أصدقها لولا أنني لمحت تاريخا مكتوبا بالقلم الرصاص على حائط زنزانة في المعتقل يشير إلى عام **1967** أي خلال حكم الرئيس الأسبق عبد الناصر.. مما أفسد إحساسي بالمعنى العام الشامل الذي وددته أن يكون المقصود من الفيلم.

وبطل الفيلم هو واحد من الذين عليهم تعذيب السياسيين، عليه أن يركلهم ويضربهم بالحذاء والرصاص، باعتبارهم أنهم أعداء الوطن، إنه أحمد سبع الليل، جندي أمن مركزي مجند يتعلم أن الطاعة واجبة، أما الشخصية الرئيسية الثانية فهو قائد المعتقل العقيد شركس. وهو إنسان بالغ الرقة في حياته الخاصة، وفي منزله، ومع ابنته، لكنه غاية في التوحش والشراسة داخل المعتقل. وفي المعتقل هناك نماذج لأساتذة جامعة ومثقفين، تم القبض عليهم لأنهم عارضوا.. وعلى الجنود أن يتعاملوا مع المعتقلين بمخالب قاتلة، مثلما فعل أحمد سبع الليل مع الكاتب رشاد عويس الذي حاول الهرب، فانقض عليه جندي الأمن المركزي وخنقه

وأرداه قتيلا، وحصل من قائده على مكافأة شريطين وأجازة قصيرة، لأنه بالطبع قتل واحدا من أعداء الوطن.

وسوف تكون صدمة هذا الجندي أن عليه أن يعذب شخصا جاء إلى المعسكر ضمن فوج جديد من المعتقلين، وهو طالب تقدمي وطني يحب بلاده. وهو أحد أبناء قرية أحمد، والذي يعرف تماما أن مثل "حسين" لا يمكن أن يكون عدوا للوطن، مما يحدث تحولا لدى أحمد، ويقرر عدم ممارسة التعذيب.

وأغلب أحداث الفيلم تدور في معتقل حربي، وهو مجتمع خشن مليء بالأنين والتعذيب، وليست هناك أي منافذ للخروج منها بالمرة لدى هؤلاء الأبطال، فالدم هو الحل الدرامي بين الطرفين، حين يقوم جندي الأمن المركزي بإطلاق النيران من مكان عال في المعسكر، وبشكل عشوائي على الجميع من حوله في المعسكر، وهو المشهد الذي تم حذفه رقابيا أبان عرض الفيلم، ثم أعيد مرة أخرى في النسخ التي تعرضها القنوات الفضائية.

وفي عام **1996** عادت السينما من جديد إلى مثل هذه الأماكن، من خلال فيلم "التحويلة" لأمالي بهنسي، وفيه أيضا تم اعتقال مواطن شريف يعمل في تحويلة سكة حديد ورب لأسرة بسيطة، وأودع في المعتقل بتهمة أنه من الإخوان المسلمين، وفيما بعد نكتشف أنه قبطي، ومع ذلك يستكمل تعذيبه من خلال ضابط بالغ القسوة، ورغم أن هناك

ضابطا آخر يساند هذا المعتقل، فإن الضابط الأول ينجح في تحويل زميله إلى دائرة المسجونين ويتولد العنف بشكل مليء بالدموية داخل المعسكر.

ونحن لم نتوقف بالطبع عند كافة المعتقلات السياسية، ولكننا أردنا أن نتناول بالدراسة حالة واحدة من الحالات التي تنتمي كل منها إلى حقبة زمنية خاصة، الوالي في عصر الملكية، ثم العقدين الأولين للثورة، ثم السبعينيات (حكم السادات) وبالطبع العقدين الأخيرين من القرن العشرين.

الفصل الخامس عشر

الوزراء... والسينما

نظرت السينما المصرية دوما إلى الوزير باعتباره منصبا سياسيا.. لذا، فقد غلب الطبع السياسي على تلك الأفلام التي ظهرت فيها شخصية الوزير، خاصة حين كانت هذه الشخصية رئيسية ضمن أحداث الفيلم.

وليس دورنا هنا متابعة الأفلام التي ظهرت فيها هذه الشخصية، لكننا سنرى أن ظهورها كان قليلا في السينما المصرية أبان الثلاثينيات والأربعينيات، أي في فترة الملكية، ولكن ظهور هذه الشخصية بدا بشكل مكثف على الشاشة في مرحلتين بعينيهما، وكان لكل منهما سمات خاصة مختلفة تماما.

المرحلة الأولى هي سنوات الخمسينيات بشكل خاص، وبعض سنوات الستينيات أي فترة حكم جمال عبد الناصر، حيث اهتمت الفنون – خاصة السينما – بإظهار مرحلة ما قبل الثورة كأنها سلبية تماما، وتم التركيز على شخصية الوزير، باعتباره صنيعة الملك.. وتم التركيز على وزراء ما قبل الثورة، من خلال أفلام ما بعد الثورة، باعتبارهم أشخاصا تملأهم السلبية والأخطاء، وأن السوس ينخر في عظامهم وجدران المؤسسات السياسية التي يقومون بإدارتهم.

أما مرحلة التسعينيات فهي المرحلة التي وصل فيها حد السماح لانتقاد الحكم فقط من خلال الوزراء، وما إليهم، واعتبار أن انتقاد أي وزير حالي لا يمس السياسة العليا، بقدر ما يمس سلوك خاص للوزير الذي لن يلبث أن يدفع ثمن ما اقترفه من سلبيات.

وفي كلتا الحالتين، فإن السينما قد قامت بتعرية شخصية الوزير وحاولت انتقاد العصر الذي ينتمي إليه، من خلال تصرفاته الخاصة تارة، والعامة في بعض الأحيان.. أي أن السينما في أفلامها قد دخلت بيوت الوزراء وتوغلت في حياتهم العاطفية والإنسانية، وسوف نرى أن مكاتب الوزير في الكثير من هذه الأفلام كانت بمثابة مكان عابر يمر عليه هذا الرجل السياسي كلما تيسر له الحال.

وسوف نرى أنه في أفلام ما بعد الثورة، فإن الهدف الأساسي لهذه السينما هو انتقاد المرحلة التي ينتمي إليها، والنظام الملكي بشكل خاص، فإن أفلام التسعينات قد تعاملت مع الوزير باعتباره شخص يخطئ. وقد استمدت السينما حكايات وزراء حقيقيين تركوا الوزارة بعد فضائح ارتكبوها، مثلما حدث في فيلمي "هدى ومعالي الوزير"، ثم "الواد محروس بتاع الوزير".

والوزير بشكل عام إنسان له سلبياته أكثر من إيجابياته في هذه الأفلام، وإذا كنا سوف نتوقف هنا عند هاتين الفترتين، فلا شك أن الوزير قد ظهر في أفلام عديدة في فترات أخرى، منها في فيلم "لاشين"،

و"سلامة" و"دنانير"، وهو أيضا وزير تاريخي، يعود إلى فترة بعيدة عن الحكم الذي يسود أبان إنتاج هذه الأفلام.

ولا شك أن ظهور الوزير في فترة زمنية تنتمي إلى زمن حكم سابق على تاريخ إنتاج الفيلم يجعل من الفيلم عملا تاريخيا، مهما اقتربت المسافة الزمنية بين إنتاج الفيلم، والمرحلة التي ينتمي إليها مثل فيلم "الله معنا" لأحمد بدرخان عام **1955** أي بعد قيام الثورة بعامين ونصف فقط.

لكن لا شك أن ظهور الوزير بالسلبية والنقائض العديدة، يعطي للنظام السياسي القائم آنذاك الشرعية في الاستمرار، باعتباره قائما على انتقاد هذه السلبيات، ومن المهم الإشارة أن الشكل السياسي للفيلم تخف حدته عما لو كان الفيلم يظهر إيجابيات وسلبيات السياسة التي تدور إبان تصوير الفيلم، لكن هذا لم يحدث بالطبع في الأفلام الوطنية وغير الوطنية التي تم تصويرها بعد قيام الثورة.

والوزير في هذه الأفلام شخص مرتبك كبير في السن، والأسرة تحمل الكثير من عوامل الفناء في داخلها، وهو إنسان صارم قد يحب أبناءه، لكنه شديد القسوة، وتعني كلمة مرتبك هنا، أنه لا يعيش في حالة استقرار سياسي، فهو ينتظر إقالته من منصبه بين لحظة وأخرى، لذا لابد له أن يمارس قسوته، من أجل التخلص من خصومه، والبقاء في منصبه بأي حال.. كما أن الوزير قد يكون شاذا جنسيا مثلما رأينا في "السكرية"، أو مرتش مثلما حدث في "السمان والخريف".

وليس لدى الوزير أي خطة إدارية أو تطويرية، بل هو في حالة دفاع عن النفس، والمنصب من أجل البقاء. وقد رأينا هذا الوزير في أفلام عديدة سنذكر منها: "الله معنا" لبدرخان، ثم "نهر الحب" لعز الدين ذو الفقار **1960**، وأيضا "بقايا عذراء" لحسام الدين مصطفى **1962**، و"غروب وشروق" لكمال الشيخ **1970**.

كما رأينا الوزراء بأشكال هامشية، وغير هامشية في أفلام عديدة، حاولت إلقاء الضوء على مرحلة ما قبل الثورة، ومنها "الرجل الذي فقد ظله"، لكمال الشيخ **1967**، و"في بيتنا رجل" لبركات **1960** وفي أفلام أخرى عديدة مثل "السمان والخريف" لحسام الدين مصطفى **1996** .

والوزير في فيلم "الله معنا" هو أيضا رجل السراي "زكور باشا" الذي ما أن تصل إليه أنباء قيام المعارضة بمناقشة الأسلحة الفاسدة بعد حرب **1948** حتى يلوح بمنصب وزاري مهم لزعيم المعارضة، وسرعان ما يتخلى زعيم المعارضة عن القضية، ويتحلل من وعده للضباط الأحرار الذين وعدهم بالوقوف إلى جوارهم. وما أن يصير وزيرا حتى يقف ضد الضباط الأحرار أنفسهم. إن الوزير هنا يمكنه أن يتخلى في حكومة ما قبل الثورة عن مبادئه في مقابل المنصب، وهؤلاء الوزراء محاطون بتجار أسلحة فاسدة، وهم يستمدون قوهم من الملك الذي يحمي الفسدة والمفسدين – حسب الفيلم – لأنه كان شريكا في صفقات الأسلحة.

ويقول الناقد ابن زيدون في مقال عن هذا الفيلم في مجلة الكواكب – 29 من مارس 1955 – أن "الفيلم يعالج الثورة من زاوية واحدة، فيركز القصة كلها على موضوع الأسلحة الفاسدة، والإتجار بها من خلال حرب فلسطين، ويتسرب من هذه الزاوية إلى الطريقة التي كانت تدار بها شئون البلاد، ثم ينتهي إلى بيان أثر موضوع الأسلحة الفاسدة في التعجيل بقيام الثورة التي حررت البلاد من تجار الأسلحة، وتجار السياسة وطردت الملك الذي كان يحمي هذا الفساد".

أما الفيلم الثاني الذي اخترناه فهو "نهر الحب" الذي تم إنتاجه بعد ثماني سنوات من قيام الثورة. والفيلم كما هو معروف، مأخوذ عن رواية "آنا كارنينا" لتولستوى، والزوج في الرواية لم يكن "وزيرا" وإنما هو رجل عجوز له مكانته الاجتماعية، وقد تحولت هذه الشخصية إلى وزير بالطبع من أجل انتقاد النظام السياسي، وسوف نرى أن الضابط العاشق هنا رومانسي حالم، وليس ألعوبان مثل فرونسكي عند دوستويفسكي، وهذا الضابط هو أحد الذين دفعوا حيواتهم ثمنا للأسلحة الفاسدة ، ويركز الفيلم في بعض جوانبه على حرب عام 1948.

وما يهمنا هو شخصية الوزير، فالفيلم يحاول أن يقدمه بصورتين متناقضتين. كما أن الفيلم لا يهتم بالتركيز على الدور السياسي والوظيفي للوزير طاهر باشا فهو رجل عقلاني، يمنح ابنه شطرنج في عيد ميلاده في مقابل القطار الكهربي الذي تمنحه له زوجته "الأم" نوال.

والوزير هنا رجل متقدم في السن يتزوج من فتاة تصغره بسنوات طويلة هي نوال، إنها شقيقة أحد الموظفين الذين يعملون لديه، وهو رجل شطرنج، أي أنه يقيس كل شيء في حياته بحساب الربح والخسارة والمكسب والفقدان، وليست لديه أي مساحة من هامش العواطف. لكنه في نفس الوقت يحب أسرته، ولا شك أن سقوط امرأته في حب الضابط الشاب خالد يؤثر على وضعه الاجتماعي ومكانته في منصبه، وأيضا تأييد له في انتخابات مقبلة.

وهذا الأب المنشغل في وظيفته قد لا يحضر عيد ميلاد ابنه، وهو رجل معتز بنفسه وسلوكه، لحد الصلف ويتعمد الفيلم أن يصوره شديد النفور وهو يتكلم عن أبسط حقوقه في أن يعيش بلا فضائح وأن تخفي زوجته خيانتها.

ولا شك أن عز الدين ذو الفقار، ضابط الجيش السابق، قد حاول إدانة النظام السياسي في ما قبل الثورة في أكثر من فيلم منها "رد قلبي" **1957**، لكن السيناريو الذي كتبه لإدانة وزير الحقانية – العدل – طاهر باشا، لم يكنن مقنعا، خاصة لمن يهمهم استخدام منطق العقل، فهو لم يستخدم سلطاته السياسية أو الإدارية في التخلص من خالد، وكل ما فعله مع امرأته أن حرمها من دخول المترل، وصور الموقف لابنهما أن الأم قد ماتت. فهو إذن رجل يتعامل مع الخيانة، وما أبشعها، بعقلانية شديدة وبرود. والحقيقة أنه بعد مرور سنوات، فإن المتفرج العادي قد

يتعاطف مع شخص خانته امرأته، ومن حقه أن يطلقها، فإن هذا سوف يولد خسائر مضاعفة: خسران الزوجة، والسمعة والمستقبل السياسي.

ورغم أننا أمام فيلم عاطفي، فإن صورة وزير ما قبل الثورة قد أعطت للفيلم بعدا سياسيا، فلماذا اختار المخرج، وكاتب السيناريو يوسف عيسى أن تكون الأحداث ما قبل الثورة، رغم أننا أمام فيلم عاطفي ليس لمصدره الأجنبي، بما فيها الأفلام الأمريكية التي أخذت عن "كارنينا" أي أبعاد سياسية تقريبا.

والزوج المنتهك هنا ليس شرا كله، قد يبدو جلفا في ردوده وأفكاره ونقاشاته لكن لا شك أنه كان حريصا على مستقبله السياسي، وبكل برود يوافق أن تسافر زوجته مع خالد إلى لبنان، حتى يكونا بعيدين عن الفضائح التي قد تفجر كل هذا المستقبل السياسي.

أما الفيلم الثالث فهو "بقايا عذراء" لحسام الدين مصطفى 1962، فقد تغيرت فيه الصورة بعض الشيء، رغم أننا أمام نفس الممثل زكي رستم، فعبد الفتاح فكري باشا وزير سابق، ورئيس الحزب الوطني المعروف، وهو أب لفتاة تدعى هدى، تتعالى بعجرفة وتصطدم مع المدرسة نبيلة، وعندما يستدعي الباشا المدرسة عقب هذا الصدام، فإنه يبارك موقفها من ابنته المدللة وهناك فارق السن بين الباشا والمدرسة ويشعر نحوها بالحب فيتزوجان، رغم أن ابن خالها الصحفي محمود كمال يحبها دون أن يبوح لها بالحب.

ويحاول الباشا أن يعتلي منصب الوزارة مرة أخرى ويستخدم الصحفي محمود من أجل تحقيق أغراضه، ويقع محمود ضحية لمؤامرة من السفارة البريطانية حين زجت له راقصة لتكون عشيقته، مما يقطع العلاقة بين الباشا والصحفي.. والوزير هنا طيب، إنسان ولكنه قلق فيما يتعلق بمستقبله السياسي، فلا يتورع أن يفعل أي شيء.. وقد اختفى من الأحداث بموته قتيلا ووجهت الاتهامات ناحية الصحفي.

والزوجة نبيلة هنا لم تخن زوجها، لا في حياته ولا بعد مماته، فهي تقرر أن تبقى وفية لذكراه، وتكرس بقية حياتها للاهتمام بتربية ابنته. والفيلم كما نعرف مأخوذ عن رواية لإسماعيل الحبروك، وكتب له السيناريو يوسف السباعي (الضابط السابق).

وإذا كانت الأفلام الوطنية والسياسية قد أدانت دوما وزراء ما قبل الثورة، مثلما حدث في فيلم "غروب وشروق" لكمال الشيخ، المأخوذ عن رواية لجمال حماد (ضابط سابق أيضا) فإنه بداية من السبعينات ظهرت هذه الشخصيات السياسية بشكل مختلف، وتغيرت النظرة إلى ضباط الثورة الذين صاروا وزراء، ولعل هذا بدا واضحا في شخصية الوزير في فيلم "يا عزيزي كلنا لصوص" لأحمد يحيي **1989**.

فرغم أن الوزير هنا كان شخصية هامشية، فإنه سرعان ما ظهرت سمة الضابط الوزير، في حكومات الثورة، فالوزير (جسد الشخصية نظيم شعراوي) قد استخدم سلطاته من أجل أن يحقق الثروات الطائلة لنفسه ولعله قام بالاستيلاء على (أو سرقة) بروش ماسي غالي

الثمن من إحدى الأميرات، ومنحه لزوجة ابنه في ليلة عيد ميلادها. إنها نفس الليلة التي تم القبض عليه بتهمة الفساد، وتم استبعاده من منصبه، ومصادرة أمواله التي اكتسبها عن غير وجه حق.

وقد قامت قصة الفيلم على أساس: من يستولى على البروش الماسي؟.. فالابن (محمود عبد العزيز) قد صار معدما بعد وفاة الأب الوزير، وهو يحاول استعادة البروش بسرقته، لأنه يشكل ثروة طائلة، ولم يركز الفيلم إلا على البروش، وأعطى إحساسا أن ضباط الثورة استولوا على ثروات الأسرة الملكية وتضخمت ثرواهم ومكاسبهم.

وكاتب هذا الفيلم هو إحسان عبد القدوس الذي كان أول المدافعين عن مكاسب الثورة في بدايتها، والذي كشف الأسلحة الفاسدة، ثم راح يكشف سلبيات نفس الثورة في روايات عديدة تحولت إلى أفلام مثل "جرحى الثورة" (فيلم آه يا ليل يا زمن)، و"يا عزيزي كلنا لصوص" وغيرها من الأفلام.

وفي منتصف الثمانينيات ظهر بعض الوزراء بشكل سافر، مثل الوزير في فيلم "**4** في مهمة رسمية" لعلي عبد الخالق **1987** حيث ذهب الموظف إلى الوزير ليشكو له حاله، فاستقبله الوزير بترحاب شديد، وفجأة سمع في النشرة أنه قد ترك منصبه فتحول إلى شخص عنيف وقام بطرد الموظف بشكل ساذج للغاية.

ومن المهم هنا أن نقف عند صورة الوزير كما صورت في أفلام السنوات الأخيرة خاصة في تسعينيات القرن العشرين، فالماضي السياسي للكثير من وزراء الفيلم المصري بالغ السوء ولا يقل الحاضر سوءا عن هذا الماضي ويبدو ذلك واضحا في أفلام من طراز "الراقصة والسياسي" لسمير سيف **1990** و"هدى ومعالي الوزير" لسعيد مرزوق **1996**، و"الواد محروس بتاع الوزير" لنادر جلال **1999**، ومن المعروف أن هناك أفلاما عديدة ظهرت فيها شخصية الوزير بصورة مختلفة من أبرزها "الإرهاب والكباب" **1992** لشريف عرفة.

وسوف نبدأ بالحديث عن هذا الفيلم الأخير، فعقب الاستيلاء غير المقصود على مجمع التحرير فإن وزير الداخلية يرأس بنفسه عملية التفاوض مع الأشخاص الذين استولوا على المجمع. وهو يبدو رجلا طيبا منهمكا مفاوضا يلجأ إلى السلم والنقاش قبل أن يأمر رجاله بالهجوم.

وقد بدأنا بالحديث عن هذا الفيلم بسبب جملة رددها الوزير كأنه يشكو حاله لنفسه قائلا: "أن كافة الوزراء الآخرين على قلوبهم مراوح ويتمتعون بسمعة إعلامية عالية ويعملون أقل . أما وزير الداخلية فإنه في كد دائم".

وقد أعطى هذا للوزير بعدا إنسانيا، حيث كتب عليه أن يقف في العراء ويسهر الليل من أجل مفاوضة من تصورهم إرهابيين وهو حريص كل الحرص على حياة الرهائن، وأن يخرج من المفاوضات بأقل قدر من الخسائر. وقد اكتسب الوزير هنا صفة البشاشة والطيبة.

وقد ركزنا على هذه الشخصية وعلى فترة التسعينات، حيث صار الوزراء محط أنظار لعمليات اغتيال إرهابية. وفي السينما تم اغتيال وزير في فيلم "الإرهابي" لنادر جلال **1994**، و"الراقصة والسياسي" هو عنوان نص قصصي لإحسان عبد القدوس.. وعنوان الفيلم يجعل الراقصة في مكان الأسبقية بالنسبة لرجل السياسة الوزير الذي يكشف الفيلم أن هناك مسافات واسعة بين أخلاقيات كل منهما.

الراقصة هي "سونيا" ترقص في الحفلات وقد تطورت من الرقص في الملاهي الليلية إلى الرقص في الفنادق الكبرى حيث حفلات يقيمها كبار رجال الدولة. أما الوزير فإن المرأة تشاهده ذات يوم في التلفزيون في أحد البرامج السياسية وسرعان ما تتذكره، فهو الرجل الذي طلب منها ذات يوم أن ترقص في حفل و"نصب" عليها، و"أكل" بقية أجرها وهرب بعد أن استخدم اسما مستعارا.

الوزير الحالي إذن هو أفاق سابق رجل يكسب أمواله من عرق الراقصات ويغير أسماءه، واستطاع عن طريق التحايل أن يصل إلى أعلى المناصب السياسية في البلد.. وحين ترى "سونيا" الوزير "عبد الحميد رأفت" فإنها تقرر أن تلعب معه لعبة القطة والفأر، عليها أن تطارده وأن تنتحل صفة نائبة في مجلس الشعب كي يمكنها أن تتحدث إليه في التليفون، خاصة أنه يضع حول نفسه ستارا حديديا.. وما أن تتمكن من مكالمته، حتى تأخذ في سبه وشتمه وتذكره بالماضي المشين حيث استولى على أموالها. وما تلبث أخلاق الوزير الحالي أن تظهر، فهو لم يتطهر مع

حصوله على المنصب، بل هو يمارس نفس السلوك القديم بما يتفق مع مهامه الحالية، والوزير هنا يخشى على منصبه ويسعى إلى منع الراقصة من أن تنشر مذكراتها التي تفضحه فيها، ويحاول عبد الحميد أن يمارس الضغط على المرأة من خلال استعادة علاقته الجنسية بها؛ فهو يذهب إليها في بيتها ويقضي الليل هناك ويضع ستارا من السرية حول سلوكه، كما أنه أعزب، ويصور لنا الفيلم وزيره باعتباره واقعا تحت رصد الأمن، حيث أن السينما بدأت تصور الوزير في هذا النوع من الأعمال باعتباره شرير الفيلم.

فالجانب الطيب هو الراقصة التي تسعي للحصول على قطعة أرض من أجل بناء مشروع خيري، وينافسها الوزير من أجل الحصول على نفس الأرض لبناء مشروع استثماري عليه. وليس لدي الراقصة ما تخفيه، فهي في نظر الناس راقصة تعرض جسدها علي الناس، أما عبد الحميد فهو وزير له مهابته الاجتماعية ومكانته.

أما الفيلم التالي، فهو مأخوذ من حادثة حقيقية، عرفت باسم "المرأة الحديدية" هدى عبد المنعم، وقيل أنها كانت علي علاقة بوزير سهل لها الهروب من مصر، وقصة هذه السيدة معروفة، وظلت الصحف تنشرها، حتى كتابة هذه السطور، وقامت جريدة أخبار اليوم بكشف وقائعها، وحولها الكاتب نبيل خالد إلى رواية، أخذتها السينما وقدمتها بالاسم الأول للمرأة الحديدية، وإن كان اسم الوزير قد تغير بالطبع.

الفيلم "هدي ومعالي الوزير" من إخراج سعيد مرزوق به وزيران، أحدهما عربي هو معاوية.. يسيل لعابه بمجرد رؤية هدي في زيارته لوطنه، وهو لمس المرأة في السيارة التي تقل هدي، ورئيسها في مؤسسة مقاولات كبري. هذا المسئول يبدو كأنه يقدم جسد المرأة مقابل صفقة تجارية مع الدولة، وفي مكتب معاوية فإن هذا الأخير لا يتوانى عن إغواء المرأة، وحين تدفعه بعيدا عنها يطلبها للزواج، ويتزوجان.

وهذا الوزير رجل حسي تدفعه غرائزه، كما أنه يمارس العديد من الأعمال المالية المشبوهة، وهو المصدر المادي لهدى، حيث سيحول إليها مبالغ مالية طائلة، سوف تستولى عليها، وهو في وطنه لا يستطيع النزول إلى مصر، بسبب العلاقات شبه المقطوعة مع السلطات المصرية، وفيما بعد تطلب هدى الطلاق منه وتنفرد بالأموال التي حولها إليها.

أما الوزير الثاني، فهو أحمد ثابت، رأيناه في بدايته محاميا، وهو أيضا رجل حسي يطمع في أن ينال جسدها، وهي لا تمنحه هذا الجسد إلا بمقابل، ويساعدها، وينجح في أن يعقد لها العديد من الصفقات المشبوهة. وبعد أن يتم تعيينه وزيرا فإنها تستدعيه إلى دارها، وتطلب منه مساعدتها في الهروب من مصر، وذلك بعد أن سجلت له فيلما جنسيا فاضحا، وهي تمارس معه الحب.

وقد بدت شخصية الوزير هنا بالغة المهانة، ضعيفة أمام جسد المرأة، وأمام سطوة المال، وهو شخص يمكن النفاذ إليه من خلال نقاط ضعف عديدة، وقد لعب هنا دورا سياسيا مهما، فالوزير العربي قام

بتهريب أموال غير مشروعة إلى مصر، والوزير المصري نجح في تهريب هدى، وهي الممنوعة من السفر، وذلك بأن ضمن خروجها من البلد، بعد أن باعت الوهم للمستهلكين.

وقد صار الجنس والفساد المادي بمثابة السلوك الأعم لدى وزراء السينما، خاصة في فيلمي "طيور الظلام" لشريف عرفه **1997**، و"الواد محروس بتاع الوزير"، وفي الفيلمين هناك موظف مبتدئ بالغ الذكاء يعمل لدى الوزير، ويعرف أسراره ويسعى إلى كشفها، سواء عن عمد أو عن غير عمد، وفي كلتا الحالتين فإن الوزير يسقط.

وفي "طيور الظلام" فإن فتحي نوفل يتحول من محام صغير يعمل في الأرياف إلى محام كبير بفضل ذكائه الذي يقربه من رجال السياسة لدرجة أن يصبح مديرا لمكتب وزير، ويرشح نفسه لمجلس الشعب، وينجح فتحي في تخطيط الحملة الانتخابية للوزير، ويقربه من الناس، ويعمل فتحي بكافة السبل كي ينجح الوزير في الدائرة الريفية وذلك مقابل أن يساعد الوزير بعض المتطرفين في كسب انتخابات عدة نقابات.

والوزير هنا رجل حسي، وهو أيضا واسع الذمة المالية، وعن طريق أطماع فتحي فإن هذا الأخير يزج في طريق الوزير بسميرة فتاة الليل السابقة، فتوقعه في حبائلها، ويتزوج منها عرفيا، والغريب أن مدير مكتب الوزير يحتفظ بوثيقة الزواج العرفي معه.. والوزير في هذا الفيلم، أشبه بخيال حقل، يترك كافة الأمور لفتحي كي يديرها بنفسه بما فيها

الأمور الحسية، وهو رجل متزوج، ويمكنه أن يتلقى ضربة زوجته لو أحست بأن هناك امرأة أخرى في حياته.

وسميرة تستغل اسم الوزير من أجل عقد الصفقات، والتهرب من الجمارك، والضرائب، ولا يملك الوزير هنا معارضة، أو رغبة في الرفض، وفي النهاية فإنه يتم القبض عليه مع الآخرين.

أما فيلم "الواد محروس بتاع الوزير" فإن شخصية الوزير قد صارت محط سخرية لا حدود لها، فإذا كان الوزير في "طيور الظلام" قد ترك قيادته سهلة للمحامي فتحي يتلاعب ببنود القانون، فإن محروس في فيلم نادر جلال ليس أكثر من مراسلة للوزير، من نفس قريته، جاء به من الأمن المركزي بناءً على أمر من والد الوزير الذي يتعامل مع ابنه كأنه طفل صغير يأمره ويشخط فيه للتأكيد على أن الوزير "جيد التربية".

ويصير الوزير "ملطشة" للمراسلة محروس بشكل لم يحدث لا في الواقع، ولا في السينما من قبل، فلا مانع أن يتخذ المراسلة من خادمة منزل الوزير عشيقة له يمارس معها الحب في المطبخ، وفي الحمام، بل أن محروس يجد نفسه في بانيو الوزير مع زوجته العجوز في مشهد شديد السخرية.. وفيما بعد يصبح محروس شاهدا على علاقة سرية تربط بين الوزير وإحدى الجميلات، ويقال أن حكاية هذا الوزير الذي ادعى لزوجته أنه في مهمة رسمية فذهب إلى فندق قريب من المطار كي يقضي

أيام وليالي حب مع عشيقته، وأن وشاية لزوجة الوزير جعلتها تكشف الأمر للرأي العام .. يقال أنها حكاية حقيقية.

وقد تحولت هذه الشخصية إلى جذب للسخرية "والمسخرة" بكل قوة، حين دخلت الزوجة على زوجها في غرفة الفندق، ووجدت الحسناء في فراش زوجها فأخذت تصرخ، ولململت الناس من حولها، وقام محروس بالسخرية من الوزير نفسه، وأزاد الطين بلة بمحاولته التشهير بالوزير وهو في المصعد ثم في بهو الفندق.

والوزير هنا مسالم، بلا شخصية، هو مستفيد من مقعده في عقد الصفقات المشبوهة، ويقبل الرشوة والهدايا، وبعد أن تصرف معه محروس بهذا التصرف الطفولي البالغ السذاجة قام الوزير بطرد محروس من الخدمة، وأعاده إلى معسكر الأمن المركزي، فاستقال من الأمن المركزي، وقرر أن يدخل مجلس الشعب، من أجل أن يستجوب الوزير، ويقوم بالسخرية منه تحت البرلمان، مما دفع بالوزير إلى الاستقالة.

وقد تمت صياغة الفيلم بشكل أقرب إلى فانتازيا الضحك، ولسنا هنا بصدد الفيلم والوقوف ضده أو معه، ولكن لا شك أن السينما لن تقدم صورة أكثر سخرية لمثل هذه الشخصية السياسية مثلما رأينا الوزير في هذا الفيلم.

الفصل السادس عشر

الجاسوسية.. والسياسة

عندما تم الاتفاق بين البريطانيين والأمريكيين على إنتاج سلسلة من أفلام جيمس بوند في شركات هوليود (يوناتيد ارتستس) كان أهم شيء هو أن يحتفظ بوند بهويته البريطانية، مهما صبغت مغامراته بالأمريكانية، بالطبع لأن الأمر يتعلق بالسياسة الخارجية البريطانية.

وفي هذه الأفلام فإن رجال الاستخبارات البريطانية يقومون بأعمال خارقة للعادة، ابتداءً من السيد "م" المدير العام للجهاز، وحتى بوند صاحب الرقم **700**، أي المصرح له بالقتل. إذن فحسب السينما، وحسب السياسة العليا لكل وطن، فإن كل دولة عليها أن تفخر بأن لديها جهاز استخبارات قوي، لا يمكنه فقط زرع عملاء لها في أراضي الغير، بل أيضا في اكتشاف عملاء يعملون لحساب الغير فوق أرضها، ليس فقط أبان الحرب المسلحة أو الباردة، بل أيضا أبان السلم، باعتبار أن التجسس التكنولوجي صار مهما للغاية بالإضافة إلى التجسس على الخطط الحربية، وما إليها..

ومع توقد الصراع العربي الإسرائيلي، وظهور أسطورة الموساد، والشين بين، وأيضا الحديث الدائم عن الاستخبارات الأمريكية، اتخذت

الأفلام المصرية التي ناقشت موضوع التجسس شكلا سياسيا، بالإضافة إلى تنامي الحس الوطني. ونحن نناقش الأمر من حيث شكله السياسي، فجهاز الاستخبارات يتبع القيادة السياسية في المقام الأول، والقرار هنا سياسي، كما أن القبض على جاسوس أو اكتشاف عميل يعد نصرا، أو هزيمة لهذه القيادة، حسب الموقف.

وفي السينما القديمة كان الخائن هو ذلك الجاسوس الذي يشي برفاقه إلى جهات أمنية عليا، وفي الأفلام التي صورت عن حرب **1956** كان هناك عملاء أجانب يعيشون في بورسعيد يعملون لحساب القوات المغيرة، منهم إنجليز مثل بات، ويهود مثل "شيكو"، وآخرين في فيلم "بورسعيد"، وأيضا الأجنبي الذي جسده استيفان روستي في فيلم "سجين أبو زعبل"، وهؤلاء العملاء مزروعين في مصر لإبلاغ أخبار الوطن للمعتدين، بل أن أحد هؤلاء يردد: "عبد الناصر لازم يموت"، وقد اتسم هؤلاء العملاء بصفة الخيانة، حي أهم عاشوا في مصر ردحا طويلا، بل أهم يعتبرون أنفسهم مصريين، مثل "بات" أما "شيكو" فإنه يردد عندما يتم اكتشافه أنه ليس مسلما ولا مسيحيا، مما يوحي – حسب الفيلم – بأن اليهود تجسسوا لحساب إسرائيل المعتدية.

وكلما تنامى الصراع، ازدادت المواجهة بين أجهزة الاستخبارات العربية والإسرائيلية، ولعل الذين عاشوا عام **1959**، كانوا يتتبعون مانشيتات الصحف التي توالي نشر القبض على عملاء إسرائيل في مصر، وبدت حرب الاستخبارات في تلك الآونة قوية،

وانعكست هذه الحرب على صفحات الجرائد، وكان على السينما أن تلعب دورها في تعبئة الرأي العام. لكن الغريب أن الأفلام التي تم تقديمها في تلك السنوات لم تكن قوية من حيث أهميتها الفنية، لذا لم تترك أثرها، بل أن بعض هذه الأفلام لم تتعد أن تكون مغامرات بين فريقين لا أكثر، ومن هذه الأفلام "وطني وحبي" لحسين صدقي **1960**، ثم "الجاسوس" **1964**، و"العميل **77**" وكلاهما لنيازي مصطفى.

وفي هذه الأفلام لم تكن هناك فروقا واضحة بين رجل الاستخبارات، وبين الاستخبارات العسكرية، حسب منظور السينما، رغم أن جهاز الاستخبارات المصرية كان قد تم تأسيسه قبل ذلك بعدة أعوام، وفي فيلم "وطني وحبي" الذي كتبه فؤاد القصاص، فإن الجهة التي تحاول تجنيد الضابط وحيد هي في منظور الفيلم عصابة دولية، ووحيد هذا يشغل مركزا كبيرا في القيادة العسكرية العربية المشتركة إبان الوحدة بين مصر وسوريا، وهو يسافر إلى دمشق في مهمة سرية لا نعرف كنهها، لكن ما تلبث عصابة أن تعرض عليه أن يعمل لحسابها لإعداد مؤامرة ضد بلاده.. ويتعرف وحيد على صحفية سورية تشك في تصرفاته، وأنه خائن، فتطلق عليه النيران، وسرعان ما يتم اكتشاف أن وحيد قد عاد إلى القاهرة ليكشف لمؤسسته العسكرية بالمؤامرة، ويتم القبض على العصابة.

إذن فوحيد هنا ليس رجل استخبارات، بل هو تابع للاستخبارات العسكرية وبصفته الوظيفية سافر إلى سوريا، ومن المعروف

أن رجال الاستخبارات يرتدون ملابس أشخاص عاديين مدنيين، ويبتعدون دائما عن أي شبهات بأنهم يعملون لصالح مؤسسات استخباراتية.

وقد تكرر نفس الشيء في فيلم "الجاسوس" فالضابط البحري يعمل في الاستخبارات، ونحن نراه يرتدي الملابس العسكرية، ومن المهم الإشارة إلى نوع الصراع السياسي هنا، ففي فيلم "وطني وحبي" لم تكن هناك إشارة إلى هوية العصابة الدولية، أما بداية أحداث "الجاسوس" فإننا نرى زوجين يهوديين يقومان بأعمال التجسس لصالح جهة معادية يقتلان على أثر قيامهما بعملية، ونعرف أن القتلة هم أعضاء عصابة تجسس تعمل لحساب الموساد.. ومعنى كلمة عصابة هنا تعني أن تكون هناك رصاص ومطاردات ودم، وهي أمور بعيدة عن عمليات التجسس التي كانت تحدث، لكنها الأجواء التي يصنعها نيازي مصطفى في أفلامه.. وبعد فترة تصل إلى مصر الفتاة سارة من أجل الانتقام لمقتل والديها حيث قررت مجموعة جاسوسية أخرى التخلص منها بعد إحدى العمليات تتعرف سارة على الضابط البحري الذي يسعى للإيقاع بعصابة تجسس تعمل لحساب الموساد وزعيمها ضابط بحري سابق في إسرائيل.

وهذا الزعيم يتخفى تحت ستار تاجر آثار وأدوات زخرفية في خان الخليلي، وتعمل سارة لدى هذا الجاسوس، وتقع في حب الضابط البحري الذي يود الحصول على جهاز سري لنقله إلى إسرائيل، وتسعى سارة إلى تجنيد المزيد من الشباب المصري للعمل معها. وأثناء الاشتباك

يكتشف الجاسوس أن الضابط الذي يموت أمام عينيه هو الذي يقود عملية الهجوم. تموت سارة برصاص المطاردة، وينجح الضابط في الحصول على الجهاز السري، ويتم القبض على عصابة الجواسيس، ويرقى الضابط البحري إلى رتبة أعلى.

وقد حكينا القصة للتعرف على صورة الصراع وللنظرة إلى عمليات التجسس.. ولعل تاريخ إنتاج الفيلم مهم للتعرف على نوع الأفلام التي حاول نيازي مصطفى السير في ركابها، فقد نجح الفيلم الأول من سلسلة جيمس بوند "د. نو" عام **1962** وكان على المخرج أن يلهث لتقديم عدة أفلام من نفس السلسلة، وفي عام **1969** قدم فيلمه "العميل 77" الذي كتبه أيضا عبد الحي أديب، ويدور حول فريق من السينمائيين الأجانب يحضرون إلى مصر تحت ستار قيامهم بالتصوير، وهم في الحقيقة يقومون بالتجسس على بعض الأسرار العسكرية، ويعلم البوليس بما جاءوا من أجله، ويتدخل ضابط ليصل إلى رأس العصابة، ومعه ثلاثة أشخاص استعراضيون، ويتعرفون على الفريق السينمائي الأجنبي وتدور مطاردات حتى تتمكن الشرطة من القبض على العصابة.

وكما نرى من الملخص المنشور في دليل السينما، أن الفيلم يتعامل مع الجواسيس كعصابة، وأن الشرطة – وليس الاستخبارات – هم الذين يقبضون عليهم، وليس للفيلم أي صبغة سياسية، ويكاد يكون الفيلم الأوحد الذي يدور في إطار كوميدي، وكما اتضح فإن السينما المصرية لم تقدم حتى ذلك التاريخ سوى أفلام تافهة، توجتها بفيلم

"موسيقى وجاسوسية وحب" لنور الدمرداش عام **1971** رغم أنه أول فيلم يشير إلى دور الاستخبارات التي تقبض على الجاسوس كلوتز أثناء تسلمه المعلومات التي حصل عليها لشبكة الجاسوسية. والجاسوس هنا أجنبي، وليس مصريا، كما سوف نرى الأفلام التالية.

لا شك أنه ظهر ما يسمى بالظاهرة في السينما بعد نجاح فيلم "الصعود إلى الهاوية" لكمال الشيخ **1978**، ودفعت السينما إلى إنتاج العديد من الأفلام، وهذه الظاهرة مهمة للغاية، لأنها جاءت بعد حرب أكتوبر كنوع من رفع المحظور في ملفات الاستخبارات، ففيما قبل الحرب لم تود المؤسسة الاستخباراتية المصرية أن تكشف عن آلية عملها، واختارت أن تعمل في الظل، فلما انتهت الحرب بدأت تسرب بعض ملفات كانت سرية عن أنشطتها في القبض على جواسيس عملوا لصالح إسرائيل، أو عن زرع عملاء في داخل إسرائيل لإحضار معلومات مهمة، وبدا هذا التحول بمثابة قرار سياسي مثلما رأينا في بعض حلقات المسلسل التلفزيوني "الثعلب" وقد بدا أن الاستخبارات اختارت كاتبا موهوبا كي يقدم هذه القصص أولا في الإذاعة، ثم في السينما، والتلفزيون، ونجحت أعمال من طراز "الصعود إلى الهاوية" في إذاعة "صوت العرب" مما دفع بصالح مرسي بايعاز من الاستخبارات، إلى كتابة السيناريو بنفسه.

وقد كان اختيار كمال الشيخ للفيلم موفقا لعدة أسباب، لأنه أهم من قدم أفلام للتشويق والغموض في السينما العربية، ثم لأنه قد قدم

العديد من الأفلام السياسية الناجحة مثل "ميرامار"، و"على من نطلق الرصاص".

إذن.. فنحن أمام فيلم سياسي في المقام الأول، فعبلة كامل في الفيلم ليست مجرد خائنة للوطن تنقل معلومات عن المدن، بل هي تنقل معلومات سرية عن قواعد، والذي يمدها بالمعلومات هو مهندس شاب يحبها، كما أنها في النص الأدبي قد زارت إسرائيل، وتم تكريمها في الكنيست. إذن فنحن أمام فيلم سياسي تلخصت معانيه بجملة رددها ضابط الاستخبارات وهي معه في الطائرة: "هي دي مصر يا عبلة".

وقد جاءت خطورة عبلة أنها ألقت كل إحساس بأي شعور وطني أرضا.. وبرع الكاتب في استفزازه لكراهيتها، ليس لسلوكها وحده، بل لكل كلمة تقولها، فهي زارت مبنى الكنيست وحضرت إحدى المناقشات الحادة، وهي تردد بشكل يذهب بالعقل "لست بطلة.. أنا جاسوسة"، ويقول لها ضابط كبير في استخبارات إسرائيل "إنها أفضل لديه من أربعة جواسيس كاملين"

ويقول صالح مرسي، وهو يتحدث عن ضابط الاستخبارات الذي يقف وراء القبض على عبلة: "أنه كان يعلم أن الانتصار يعني الصبر"، وهو يردد: "تعرف لو ما كناش قبضنا على عبلة كامل. ما كانش ممكن حرب أكتوبر تتم بالكفاءة التي تمت بها".

والغريب أن كل هذه الجوانب السياسية قد تم إغفالها في الفيلم الذي وضع شكلا اجتماعيا أكثر منه سياسيا لقيام عبلة بالتجسس، ولم يشر بالمرة إلى الجانب الإسرائيلي وركز فقط على ما سببته بعملياتها لخسارة عسكرية وسياسية على مصر إبان حرب الاستنزاف، حيث يتم ضرب قواعد الصواريخ في أبو سلطان، و"الدفرسوار" بناء على المعلومات التي يرسلها الحبيب إليها.

وفي نفس الوقت عرض فيلم "أريد حبا وحنانا" لنجدي حافظ، حيث شاهده الناس قبل "الصعود إلى الهاوية" بأسبوعين. وهو من الأفلام المتخيلة، وذات المفهوم القديم حول الخلط بين ضابط الاستخبارات وبين الاستخبارات العسكرية، والجاسوس هنا مصري يعمل لحساب شبكة جاسوسية ضد بلده، ويتابع نشاطه ضابط الاستخبارات المصرية فريد، ويفاجأ بوجود علاقة بين سمير ومنى خطيبة شقيقه.

ونحن هنا أمام فيلم ضعيف فنيا، ليست له صبغة سياسية، والصراع هنا يدور في إطار محدود أسريا، وبالتالي فإن الهوية القومية للفيلم تكاد تكون هامشية، وكما كتب عبد المنعم سعد في كتابه "السينما المصرية في موسم" (11): "فإن السيناريو تخبط في تفاصيل لا داعي لها، وأغفل أساسيات ضرورية، فجاء السيناريو غامضا في مواقف كثيرة".

وقد بدت أفلام الجاسوسية بمثابة حاجز مهم في مسالة التطبيع بين العرب وإسرائيل، خاصة بعد استعادة سيناء، فكانت الأفلام التالية

بمثابة تذكرة للعداء القديم من ناحية، وهي في المقام الأول أقرب إلى حرب الجواسيس منها إلى أفلام بوليسية، وقد كتب إبراهيم مسعود أربعة سيناريوهات هي "بئر الخيانة" **1987**، ثم "إعدام ميت" **1985** لعلي عبد الخالق، ثم "فخ الجواسيس" لأشرف فهمي **1992**، و"الكافير" لعلي عبد الخالق **1999**، وقد تمت الإشارة إلى أنها مأخوذة عن ملفات حقيقية.

والأفلام بمثابة حروب جاسوسية بين الموساد والاستخبارات المصرية، كأن الطرفين يجلس كل منهما أمام نرد أو شطرنج، ويحاول كل منهما إسقاط جاسوس للآخر، وبدأ ذلك واضحا في "إعدام ميت" فنحن لسنا أمام صراع سياسي، بقدر ما هو تنافس بين الجهازين فالضابط المصري محيي يحاول زرع ضابط استخبارات آخر، هو عز الدين، محل الجاسوس منصور، استغلالا للشبه بينهما لتضليل الاستخبارات الإسرائيلية، والحصول على أسرار المفاعل النووي الإسرائيلي في ديمونة، ومنصور هذا شاب من العريش وجنده الإسرائيليون للسفر إلى مصر والقيام بأعمال التجسس. ويحاول الفيلم تأكيد حقيقة لعبة الشطرنج بين الجهازين، فكل منهما يحاول تجنيد كافة ذكائه للتغلب على الآخر، ويبدو التنافس هنا كأن كل منهما يعرف الآخر، وكأنه خصم أكثر منه عدوا.. حيث لا يبدو رئيس الاستخبارات الإسرائيلي شريرا كعادة هذا النوع من الأفلام، بل هو يحاول إيقاف عمليات خصمه المصري، والإيقاع بالضابط المصري الشاب عز الدين، حتى إذا تم اكتشاف أمره وصار على الجهازين أن يتبادلا فيما بينهما الجواسيس.

وقد دارت الأحداث هنا بين مصر وإسرائيل، وبين سيناء المحتلة، وليس للعملية التي قام بها الجاسوس المصري صدى في السياسة المصرية، وبالتالي فنحن أمام فيلم استخباراتي أكثر منه فيلما سياسيا.

كذلك تكرر نفس الشيء في فيلم "بئر الخيانة" لنفس المخرج، لكن مع نقل مكان الأحداث إلى أوروبا، فجابر من مدينة الإسكندرية يقيم مع زوجته وولده في غرفة صغيرة، ويعمل في الميناء في أعمال متواضعة، يقرر أن يسافر إلى إيطاليا هربا من التجنيد. وهناك تحت ضغط الفقر والبطالة يلجأ إلى السفارة الإسرائيلية عارضا استعداده للتجسس على مصر؛ فيتشككون في صدقه أولا ، ثم يقتنعون به بعد قليل.

وسرعان ما يتم تجنيده، ويدربونه على التجسس، ويعود على مصر بعد أن حقق ثراء ملحوظا، ويفتتح شركة مقاولات في الميناء، وتعمل لديه موظفة لا يعرف أنها مكلفة بمراقبته لحساب مخابرات إسرائيل، ثم يحصل على مناقصة لتوريد الأغذية للأسطول المصري، ويستطيع الحصول على معلومات شديدة الأهمية من خلال علاقته بجاويش في الأسطول، دون أن يدري أن هذا الجاويش يعمل لحساب الاستخبارات المصرية التي بدأت تراقبه ليل نهار منذ أن دخل السفارة الإسرائيلية في روما. وينجح ضابط الاستخبارات المصري في القبض عليه وقبل أن يتم إعدامه ينتحر.

وقد جاء في مجلة "الموعد": "من المدهش أن كاتب الفيلم إبراهيم مسعود متخصص في كتابة الروايات البوليسية وروايات الاستخبارات،

وقد كان ضابطا أو لعله لم يزل، وهو كاتب فيلم "إعدام ميت" الناجح الذي أخرجه علي عبد الخالق أيضا.. ولكن هذا الثنائي لم يوفق في "بئر الخيانة"، وربما كان السبب هو الرغبة في الالتزام بالقصة الحقيقية الموجودة في ملفات الاستخبارات، ولكن أوراق الملفات شيء وسيناريوهات الأفلام شيء آخر".

وسوف نرى أن هذه السمة قد تكررت بشكل فج في أفلام أخرى كتبها مسعود منها "الكافير" لنفس المخرج، وتدور أحداث الفيلم عام 1971عندما تقرر المخابرات العسكرية ضرورة معرفة سمات الطائرة "الكافير" لكي تتعامل معها، ويقع الاختيار على ضابط طيار مصري حاصل على درجة الدكتوراه من السوربون للذهاب إلى فرنسا لدراسة الطائرة الكونكورد التي صممت طائرة "الكافير" على غرارها. ويتم الاستعانة برجل استخبارات مصري على المعاش كي يضع خطة يدفع بها الضابط أن يسافر إلى تل أبيب كي يبدو السفر كأنه خطأ ليزرعه هناك للتعرف على الكافير نفسها. وفي إسرائيل يتم القبض على المهندس المصري، وتقرر المخابرات الإسرائيلية تجنيد الضابط للعمل لحسابها وتحوطه بالعديد من نساء الموساد، مرة يعذبونه، ومرة يثقون فيه، حتى يخدعهم وينجح بالهرب بالطائرة إلى مصر، بعد أن تتحطم في الجو.

وقد كتب طارق الشناوي عن الفيلم تحت عنوان "سذاجة وسطحية" في مجلة الكويت – العدد 199 –: "إن الكاتب لجأ إلى تقديم حلول درامية ساذجة، فلا نستطيع أن نصدق هذه الحيلة التي يسافر بها

الطيار إلى إسرائيل، حيث أنه يخطئ في الطائرة، لأن أحد عملاء المخابرات المصرية دس له تذكرة سفر إلى تل أبيب عن طريق الخطأ، وهي حيلة لو صحت في البداية، فإنه ينبغي أن يكشفها إما الطيار نفسه أو أحد الموظفين أو العاملين أو رجال الأمن المنتشرين في المطار، ولكن كاتب السيناريو والمخرج لديهما ثقة مطلقة في سماحة المشاهدين".

ولعل هذا الفيلم هو أكثر أفلام علي عبد الخالق علاقة بالسلطات السياسية العليا، فلا شك أن استدعاء ضابط كبير من الاستيداع للتدريب لهذا الضابط الشاب وإرساله إلى تل أبيب للتعرف على الكافير أمر وصل إلى القيادة السياسية، وأنها قد أعطت أمرا بتنفيذ العملية، ولكن هذا الفيلم بدا كأنه يتوج مجموعة من السذاجات التي قدمها المخرج والكاتب ويواصلان الاستمرار فيها.

ولعل المرة الوحيدة التي لم يعمل فيها إبراهيم مسعود مع مخرجه المفضل كانت في "فخ الجواسيس" لأشرف فهمي **1992**، والذي قدمه الكاتب قبل فترة في الإذاعة المصرية كمسلسل معروف باسم "داليا المصرية"، والجاسوس هنا مصري أي تم تجنيده ليعمل لحساب الموساد، وتكون مصر هي أرض العمليات له.

وهناك تشابه ملحوظ بين الدوافع لدى الشخص الذي مارس التجسس ضد وطنه، وهو في كلتا الحالتين امرأة.. دفعتهما الظروف السياسية للوطن إلى كراهيته، فعبلة قد عاشت فقيرة، وداليا ابنة عائلة ثرية أممت الدولة ممتلكاتها وأضرت بمصالحها. كما أن سقوط كل منهما

بين أيدي الاستخبارات المصرية يعود إلى أسباب أسرية، الأولى بسبب أبيها المريض في تونس، والثانية بسبب أخيها، كما أن هناك ضابط استخبارات مصري يتتبع كل واحدة على حدة للإيقاع بها.

وفي "فخ الجواسيس" يسعى الضابط لاحتواء الفتاة المصرية وإنقاذها من براثن الخيانة، فيرد اللطمة للجانب الآخر.. أي أننا مجددا أمام صراعات مؤسسات استخباراتية؛ فهناك ضابط موساد نجح في تجنيد "داليا" من خلال غسيل مخ استهدفت إقناعها بأن القيادة السياسية حين تحاول إعادة بناء الجيش إنما تعرض مصر للاحتلال، وتهدد أمن وسلام المنطقة العربية. وهو نفس الأمر الذي دخل به ضابط الاستخبارات لعبلة في فيلم "الصعود إلى الهاوية"، فداليا تقتنع أنه لو حدثت حرب فإن ضحاياها ليسوا الضباط والعسكريين فقط. ولكن أبناء البلد التي هي واحدة منهم، أي أنها العدو المشترك.

وداليا تتحمل مسئولية أخيها الذي تحبه بجنون عندما تدفعه الظروف للسفر إلى الخارج تصبح صيدا سهلا للموساد التي تستغل نقطة ضعفها تجاه شقيقها. وتزيد من نزعة الانتقام بداخلها ضد كل من أساء لعائلتها، وبالفعل تتورط ويتم تجنيدها غير أن الاستخبارات المصرية تكتشف الأمر فتحاول استعادتها من جديد؛ فتدفعها أن تعمل لصالح مصر على أن تبدو كعميلة لإسرائيل.

وفي كل هذه الأفلام، لابد للجاسوسة أن تقوم بعملية وأن تنقل رسالة، أو جهاز إلى مصر، بما يعني أن الطرفين اللذين يلعبان أمام شطرنج السياسة العسكرية أن يعلنا أن أحدهما خاسر والآخر رابح.

وقد تحدث المخرج أشرف فهمي إلى مجدي الطيب في مجلة "فن" حول هذه الأفلام مرددا: "هناك أفلام استغلت نجاح فيلم "الصعود إلى الهاوية" وقدمت نوعية تافهة، ولكننا هنا نقدم موضوعا وطنيا يستغل الإقبال الجماهيري الكاسح على مسلسل "رأفت الهجان" والذي جعلني أشعر بعودة الانتماء للناس من جديد، بعدما كانت مباريات الكرة في وقت من الأوقات تحقق إيرادات أكبر من إيرادات الأفلام الوطنية"

وفي عام 1992 دخلت نادية الجندي مجال أفلام التجسس، وبدت كأنها تود أن تخترق حاجزا جديدا، مثلما فعل رأفت الهجان، بأن تذهب بنفسها في الفيلم إلى عاصمة إسرائيل، من خلال فيلم "مهمة في تل أبيب" الذي ألفه بشير الديك دون الرجوع إلى ملفات الاستخبارات، وبدا الفيلم ضخم الإنتاج يصور بين فرنسا وسويسرا وبلجيكا وجنوب أفريقيا، حول آمال التي تقيم في باريس وتعمل جاسوسة لحساب إسرائيل، تقرر التوبة، فتلجأ إلى السفير المصري ليحدد لها موعدا مع رئيس الاستخبارات المصري الذي تعترف له، يتفق معها أن تكون عميلة مزدوجة، وذلك بعد أن تجتاز اختبارا تحت جهاز كشف الكذب. يطلب منها السفر إلى تل أبيب لتصوير شريط خطير عليه أنواع الأسلحة والخطط الاستراتيجية الإسرائيلية في حالة نشوب حرب مع مصر. وذلك من مبنى وزارة الدفاع . تنجح مهمة آمال في تهريب الفيلم عن طريق

قس في القدس، إلا أن الاستخبارات الإسرائيلية تكشف خداعها، فتلقى أنواعا من التعذيب الوحشي، يتمكن رجال الاستخبارات المصرية من تهريبها لتصل إلى مصر..

وموضوع الفيلم، كما نلحظ، حدث قبل حرب أكتوبر، لكن الملابس والأجواء توحي بأنه يدور إبان تصويره، ونحن هنا أمام صراع استخباراتي مثلما حدث في "إعدام ميت" أكثر منه عملا سياسيا، وينتهي هذا الصراع بالحصول على فيلم به معلومات عن طائرة جديدة، ثم تستعيد مصر جاسوستها دون أي خسائر..

ومن الواضح أن نادية الجندي والمخرج نادر جلال قد قررا العودة مرة أخرى إلى إسرائيل في فيلم "**48** ساعة في إسرائيل" عام **1998**. ومثلما دارت أغلب الأحداث في الفيلم الأول في أوروبا التي تعتبر مزرعة خصبة لتجنيد الجواسيس ضد أو مع مصر، فإن الأحداث هنا تدور في اليونان فهناك شاب مصري يعمل لمصلحة الاستخبارات المصرية، إلا أن رجال الموساد يتعقبونه في اليونان، وقبل القبض عليه وترحيله إلى إسرائيل يسلم الميكروفيلم إلى خطيبته، وتسافر شقيقة الضابط إلى اليونان من أجل إنقاذ أخيها، وهناك تحاول إلقاء الشباك حول ضابط الموساد الذي له دراية ودور في القبض على أخيها.

وفي أثناء محاولتها إنقاذ أخيها تتعرف على ضابط استخبارات مصرية يحاول حمايتها، واستحضار الميكروفيلم إلى مؤسسته، ويتكاتف الاثنان فتذهب إلى إسرائيل، وينجح في إنقاذ أخيها. وتتسلم وكالة

الاستخبارات المصرية الشريط، ويوحي الفيلم أن هذا الميكروفيلم هو أحد الأسباب المباشرة لانتصار حرب أكتوبر.

وحول هذا الفيلم كتب طارق الشناوي في مجلة روز اليوسف " – 9 فبراير 1998 – بتهكم شديد قائلا: "يقدم السيناريو رجال الاستخبارات الإسرائيلية في حالة شديدة من الضعف التي تثير السخرية. ويزيد الأمر صعوبة أداء السيد راضي لدور ضابط الاستخبارات بأسلوب هزلي رغم أن الذي يمنح قوة للاستخبارات المصرية هو انتصارها على جهاز للاستخبارات مدرب وليس فرقة من ساعة لقلبك".

وفي مكان آخر من نفس المقال، حول ما أسماه بالتطبيع الجنسي كتب: "اتجهت الأنظار إلى فاروق الفيشاوي، ولكن نادية الجندي من خلال أحداث الفيلم تكتشف مبكرا أنه يعمل لحساب الاستخبارات الإسرائيلية، ولأنها ترفض التطبيع العاطفي والجنسي مع العدو فإنها لا تسمح له بأكثر من قبلة أو قبلتين معترفا لفترة زمنية طويلة أطول من مباحثات السلام".

ومن الواضح أن الدور الوطني والسياسي الذي تلعبه الاستخبارات المصرية عن طريق السينما قد ساعد في إحياء الوعي الوطني، وهي تخرج بين الحين والآخر ملفا من ملفات البطولات ليتحول إلى رواية، ثم إلى فيلم أو مسلسل تليفزيوني، ولذا فإن الفترة القادمة سوف تشهد المزيد من هذه الأفلام، لكننا لا نستطيع أن نتكهن هل تتمتع هذه النصوص بقوة فنية مثلما فعل صالح مرسي في "الصعود إلى الهاوية"، و"رأفت الهجان"، وأغلب الظن أننا في حاجة إلى موهوب مثله.

الفصل السابع عشر

الصحافة السياسية

لعبت الصحافة دورا مهما إزاء السياسة، وهي تحاول التقرب منها، أو النطق باسمها، كما لعبت دورا مؤثر في أنظمة السياسة والوقوف ضدها أو مناصرتها، والدفاع عنها.

وفي الكثير من الأفلام السياسية، كان الصحفي يلعب دورا بارزا في توصيل الفكر السياسي لمرحلة ما، أو لأحد الأنظمة إلى الناس، وكان أحد الأعمدة الأساسية، خاصة بالنسبة للثورات العسكرية أو الانقلابات، حيث احتاج العسكريون إلى أصحاب الأقلام من أجل تعضيد مواقفهم خاصة حين ينادي الحاكم بالحكم الديمقراطي.

والغريب أن صورة الصحفي المناضل سياسيا لم تظهر بشكل واضح في أفلام ما قبل الثورة، وقد ظهر الصحفي في صورة مسطحة، فهو غالبا ما يبحث عن فضيحة اجتماعية أو فنية، وكان من أبرز الأدوار التي كشفت عن دور الصحفي هو فيلم "ليلى بنت الأغنياء" لأنور وجدي 1947، وهو في الفيلم عاشق يحاول الدفاع عن بنت الأكابر التي صار عليه أن يعمل تحقيقا حول هربها من عريسها الذي اختارته لها زوجة أبيها.

لكن الدور الصحفي صار بعد الثورة هو الباحث عن المتاعب السياسية، وليس الفضائح الاجتماعية وهو الباحث عن المشاكل والألغام المرتبطة بأمن الوطن.

وقد سعى الصحفيون الذين كتبوا للسينما إلى تغيير الصورة إلى الأفضل مثل إحسان عبد القدوس، وإسماعيل الحبروك، وفتحي غانم، وصالح مرسى، وعماد الدين أديب، وموسى صبري، ومحمد التابعي.

أما كتاب السيناريو والروايات الذين لم يعملوا مباشر هو "الله معنا" لبدرخان **1955** وهذا الصحفي يلتقط خيوط هزيمة الجيش العربي في حرب **1948** فيكتب عن الأسلحة الفاسدة، وهو يجد هوى في كتاباته من الضباط الأحرار الذين يصادقونه، ويمدونه بالمزيد من المعلومات عن الأسلحة الفاسدة فيتعرض للكثير من المتاعب، ويتم التحقيق معه فيما ينشره، بل أنه يكاد يفقد وظيفته.

وهذا الصحفي يتصدى لقضية فساد سياسي على أعلى مستوى في الوطن ويصل أمر تحقيقات النيابة معه إلى السلطات القضائية، فتصبح القضية بمثابة رأي عام. ويتكتل الضباط الأحرار ويستخدمون ما يكتبه الصحفي في منشوراهم السرية كسلاح في كفاحهم.. وتحاول خطيبة أحد الضباط الأحرار الحصول على وثائق رسمية من مكتب أبيها وخزينته من أجل إدانة هذا الأب الذي يتاجر في الأسلحة الفاسدة. وبالفعل فإن نادية تنجح في سرقة عقد الأسلحة، وتقدمها لابن عمها الذي يقدمه إلى الصحفي فينشره في جريدته.

إذن فالتعاون بين الصحفي والضباط الأحرار قد بدأ قويا، وكان يمكن للصحفي أن يدان لو لم يحصل على الوثائق التي تؤكد سيناريو هذا الفيلم قد وضع تجربته الذاتية في هذا الإطار، لكنه سعى إلى نقلها بشكل آخر من خلال شخصية عباس في روايته "أنا حرة" التي أخرجها صلاح أبو سيف عام **1958** في فيلم يحمل نفس العنوان.

رغم أن دور الرجل هنا جاء هامشيا، إلا أن جدية العمل والموقف الذي يقوم به عباس جعله إنسانا محوريا، ليس فقط في حياة "أمينة" بل كعمود أساسي في الفيلم، فهو صحفي شاب كان فيما قبل شابا جادا وهو تلميذ في المدرسة، أو طالبا في الجامعة، وبعد أن تخرج صار صاحب مجلة "البعث" وهو يدافع من خلال المجلة عن المبادئ ويقف ضد الفساد والطغيان. يلتقي بأمينة حين تأتيه من أجل حملة إعلانية، ولأنهما يعرفان بعضهما من قبل تتوطد العلاقة بينهما، يسعى إلى أن ينبهها إلى معنى جديد للحرية. وتتردد كلماته في أعماقها "أنت عايشة في فراغ. الحرية مجرد وسيلة" وتتغير أمينة فتبدأ في استغلال فراغها والمعيشة كفتاة حرة كما يجب أن تكون الحرية. ووسط قصة حب تنمو ببطء بين الطرفين، يتعاون الاثنان في الكفاح ومناهضة الاستعمار، فتنقل المطبعة "الروتو" إلى منزلها من أجل طبع منشوراته السرية السياسية باعتبار أن منزله مراقب من الشرطة، وعندما يقبض عليها البوليس السياسي تشعر بالسعادة أنها تقوم بدور سياسي ووطني.

وحسب وقائع الفيلم فإن أحداثه تدور بين عامي **1947** و **1952**، وتم زواج الصحفي بأمينة في **20** يوليو **1952**، أي قبل قيام الثورة بثلاثة أيام. إذن فالصحفي هنا صورة مغايرة تماما لما قدمته السينما بإظهار الصحفي السياسي كرجل مثالي، نموذجي، خاصة في الوقوف ضد التيارات السياسية الفاسدة أو الطاغية قبل ثورة يوليو. وقد انعكس هذا واضحا في شخصية الصحفي محمود كمال التي جسدها أيضا شكري سرحان في فيلم "بقايا عذراء" لحسام الدين مصطفى.

وقد صور لنا الفيلم هذا الصحفي منذ بداياته، فهو بسيط، قادم من كفر الشيخ، لكنه يكتب المقالات السياسية الانتقادية لسياسة الحكومة، وكثيرا ما تتعرض هذه المقالات لمقص الرقيب الصحفي.. وهو يترك شقته من أجل نبيلة التي جاءت من بلدته للعمل كمدرسة في القاهرة، والتي تصطدم مع التلميذة هدى ابنة عبد الفتاح باشا فكري، الوزير السابق وزعيم لحزب قوي معروف. ومن خلال توطيد الصلة للترشيح في البرلمان. ويذيع اسم الصحفي بفضل خبطاته السياسية، ويرتقي اجتماعيا ووظيفيا فيصير واحدا من أبناء الطبقة الراقية، وهو يرفض أن يتزوج من نبيلة بادئ الأمر رغم أنه يحبها لأنه يعتبرها ابنة فلاحة.

ولا تدور الأحداث هنا قبل الثورة بل في الخمسينات حيث يشير الفيلم إلى أن محمود قد سافر لتغطية الثورة الجزائرية، ويعود من السفر ليجد أن نبيلة قد تزوجت من عبد الفتاح باشا. ويركز الفيلم على

الصعود الاجتماعي والسياسي للصحفي، من خلال خبطاته، بدرجة تؤثر على علاقته العاطفية. ولذا فإنه يدفع الثمن. لكن هدى ابنة الباشا تقع في حب الصحفي، وتسعى إلى أن تتقرب منه. كما أن الأب يحاول إحياء ماضيه السياسي بالترشح للبرلمان، فيدفع محمود إلى أن يساعده في ذلك. ويعمل محمود في إحدى صحف المعارضة، ويتحول إلى المحاكمة، فيدافع الباشا عنه. خاصة أن راقصة حاولت أن تسقطه في نشر اسمها لصالح خصومه السياسيين. وتحاول نبيلة أن تصور نفسها أنها كانت في بيته من أجل الدفاع عنه، لكن الباشا يموت وتسوء أحوال الصحفي الذي يحاول الزواج من نبيلة، لكنها ترفض لأنها فضلت أن تعيش مع هدى.

وكما نرى، فإن الصحفي هنا لعب دورا بارزا في السياسة، لذا ترقى وظيفيا، واجتماعيا، وفي نفس الوقت واجه المزيد من المتاعب لأسباب بعيدة عن وظيفته، وإنما لأنه انحرف من خلال علاقاته العاطفية المتعددة.

وفي فيلم "الرجل الذي فقد ظله" المأخوذ عن رواية فتحي غانم، قدم المخرج كمال الشيخ صورة متكاملة للصحفي الانتهازي. ومن الأهمية أن نلحظ أن أكثر الصحفيين الذين ظهروا في السينما حتى الآن كانوا من رجال ما قبل الثورة لأنهم عاشوا مواقفهم البطولية، أو الفاسدة قبل يوليو، حتى محمود كمال فإنه بشكله العام أقرب إلى هؤلاء منهم إلى الصحفي الذي ظهر بعد الثورة، حيث لم تكن هناك معارضة أو صحف معارضة بعد الثورة.

وتبدأ أحداث الفيلم "الرجل الذي فقد ظله" من خلال يوسف طالب الجامعة الذي لا يهتم بما يحل بوطنه من دمار من خلال غارات الألمان على القاهرة عام 1942 بقدر اهتمامه بشقيقة زميله في الجامعة، وهي ابنة باشا تربطه بأسرة يوسف قرابة بعيدة. ويوسف ابن الموظف البسيط يحلم بالصعود الاجتماعي وبالزواج من ابنة الباشا واستكمال دراسته الجامعية.

ويوسف انتهازي يسعى إلى الصحافة كوسيلة للارتقاء الاجتماعي في مقابل مواقف شريفة يقوم بها صديق له تجاه قضايا الوطن. وكما كتب صبحي شفيق في مجلة الكواكب فإن يوسف يكافح حكومة نصف اقطاعية نصف استعمارية. وتفهم شخصية المناضل من سلوكه ومن انفعالاته، ومن انعكاس هذا كله على من حوله، دون أن نراه يخطب أو يعلن عن ثوريته..

وقد صعد يوسف وظيفيا وتملق رئيس التحرير واستطاع أن يكتسب ثقته، مما دفع به إلى أن يطلب منه رئيس التحرير مقابلة شخصية سياسية كبيرة، فيزوره في منزله، ويكتسب ثقته ويحاول إزاحة رئيس التحرير عن مكانه، ويقوم بالإبلاغ عن الثوار، بمن فيهم صديقه شوقي، ويتم القبض عليهم، ثم تزداد الثقة بين الصحفي والسياسي فيتم استبعاد ناجي رئيس التحرير من مكانه، ويتولى يوسف منصب رئاسة تحرير الجريدة، بعد أن وصلت ثقته لدى السياسي أعلاها، لكنه يكون قد فقد كافة الأطراف التي يمن أن تكون قريبة إليه في لحظة إنسانية، ابتداء من

مبروكة زوجة أبيه التي لفظها أكثر من مرة، ثم صديقه شوقي الذي وشى به، وناجي الذي أطاح به..

وقد ارتقى يوسف إلى قمة المناصب الصحفية من خلال تسلقه الكاذب، وثقافته الواهية، ومكره وارتمائه في أحضان السلطة، وهو ليس رجل هتاف، بل هو هادئ يسعى إلى الحصول على مكاسبه الإدارية والسياسية بثبات، ويدبر المقالب للإحاطة بمن يعترضون طريقه، ولا نقول خصومه.

وهذا النموذج من الصحفي الذي يعمل بالسياسة ويرتقي أعلى المناصب، أو يربط مصيره بشكل مباشر بالعاملين بالسياسة، قد ظهر بهذه الصورة التي أشرت إليها في أفلام صنعت إبان ازدهار الثورة ثم سنرى أن هناك رؤساء تحرير ورجال صحافة في مراكز مرموقة قد لعبوا دورا سلبيا لأنهم ينتمون إلى عصر ماض. هذا الماضي هو الثورة نفسها، فرؤساء التحرير الذين عملوا في مناصب عليا إبان حرب أكتوبر، كانوا من منظور السينما والسياسة، في ذلك الوقت من بقايا صحافة الثورة.

لذا فإن رئيس التحرير في كل من "أبناء الصمت" و"العمر لحظة"، وكلاهما من إخراج محمد راضي ومأخوذين عن نصوص لأدباء، قد اتسم كل منهما بالانتهازية واللامبالاة وتعدد العلاقات العاطفية، بينما هناك صحفيات شابات تعملن باجتهاد وتدافعن عن قضايا الوطن باعتبار أنهن يرمزن إلى العصر الجديد.

والصحفيان في هذين الفيلمين قريبان من السلطة التي اختارهما، وقد ظلا في منصبهما رغم الحرب والنصر، وقد كتب كل منهما مقالات الهزامية حول الموقف العسكري والسياسي. ولعل هناك إشارة إلى صحفي تم استبعاده عن سلطته بعد حرب أكتوبر.

ومن الواضح أن اقتران الصحفي بالسياسة في نفس الفترة لم يكن بنفس القوة، قدر ارتباط الصحفي الشريف نفسه بقضايا وطنه الاجتماعية، مثلما حدث في فيلم "العصفور" ليوسف شاهين، حيث على الصحفي أن يكشف أسباب الهيار أحد المصانع، رغم المتاعب التي يواجهها مع ضباط وزارة الخارجية. كما أن الصحفية في "زائر الفجر" تحاول كشف فساد اجتماعي، وتدفع حياها ثمنا لموقفها، فالشرطة تطاردها وتستدعيها وتنهك أعصاها حتى الموت، والقضية التي تصدت لها وحاولت كشفها فيما يتعلق بقضية دعارة، ثم إخلاء سبيل عضوات الشبكة لسبب يتعلق بالأمن العام وسمعة بعض رجال السياسة، لكنها لم تنجح في إثبات الإدانة.

إذن ففي هذه الفترة بالذات كانت القضايا الاجتماعية هي الركيزة الأساسية، في فترة أشارت السلطات الحاكمة إلى أن الصحافة تتمتع بحرية، وعليها أن تبدي ما لديها من مواقف وأراء حرة، وبدت هذه الحرية من أجل انتقاد مراكز القوى أو الفاسدين اجتماعيا وإداريا مثل حريق أحد المصانع في فيلم "الكداب" لصلاح أبو سيف، فالصحفي هنا يترك وظيفته، ويرتدي ثوب نادل في مقهى شعبي بحي السيدة زينب

من أجل متابعة سلوك اثنين من الموظفين، يرتاب الصحفي في أمرهما بأنهما يعرفان بعض الأسرار عن حرق المصنع.

وليست هناك علاقة مباشرة بين الصحفي وبين السلطات السياسية، لكن هناك صراعا في داخل المؤسسة الصحفية نفسها، وإذا كان المصنع يرتبط بممتلكات عامة وإنه قد يدخل في إطار الأمن القومي، فإننا نقصد أنه ليست هناك صلة مباشرة بين أي من الصحفيين هنا، وبين أي من رجال السياسة.

و"الكداب" يصور عالم الصحافة من وجهة نظر كاتب عمل فعلا بالمهنة. ومن الواضح أنه قام بتسييس الفيلم – إلى حد ما – قياسا إلى الرواية التي ليست فيها إشارة بالمرة إلى مسألة الصراع مع رئيس مجلس إدارة إحدى شركات القطاع العام التي تصنع النسيج، ويكتشف الصحفي – في السينما – كما كتب رؤوف توفيق بمجلة صباح الخير: أن إنتاج هذا المصنع يتسرب إلى تجار السوق السوداء ليبيعوه بأضعاف ثمنه الحقيقي، ويثرون على حساب الشعب الذي يبحث عن القماش الشعبي فلا يجده.. والفيلم يصور صراعا بين سلطة من نوع خاص (القطاع العام) وبين صحفي، ولا شك أن هذا المسؤول في المصنع يستند إلى قوى اجتماعية أكثر منها قوة سياسية.

نفس الهم الاجتماعي بين الصحفي ومسؤول آخر تكرر في فيلم "الغول" لسمير سيف **1982** والصحفي هنا يصطدم بقضية اجتماعية، لا تتعلق في البداية بمواجهة فهمي الكاشف رجل الانفتاح البارز بل أن

الصحفي هنا يسعى لإثبات أن ابن الكاشف هو الذي قتل عامل البار الذي كان بصحبة فتاة ذهب معها إلى شقة الابن فدهسه بالسيارة، ويحاول فهمي الاستعانة بما لديه من علاقات اجتماعية عالية من أجل إبعاد الشبهات عن ابنه وتبرئته، في الوقت الذي يسعى فيه الصحفي إلى إدانته.

وخطورة الكاشف في أن العاملين بمكتبه من رجال السياسة السابقين، خاصة الوزراء، يعملون لديه كمستشارين في كافة المجالات، وهو رجل ذو حيثية سياسية مؤكدة، كما أن الصحفي حين يفشل في إدانة كل هذا النظام يقرر أن يدس ساطورا في ملابسه، ويتعرض للكاشف، وينهال عليه بالساطور. وتوحي نهاية الفيلم أن قتل الكاشف قد تم بنفس الأسلوب الذي تم به اغتيال الرئيس الراحل أنور السادات سواء حين يردد عبارة من طراز "مش معقول"، أو حين يلقي عليه رجاله بالمقاعد لحمايته من ضربة الساطور التي قضت عليه في لحظة.

وعلى المستوى الشكلي فإن الصحفي لا يمارس السياسة، ولكن هناك رجلا من طراز الكاشف جذب امرأته فطلقت منه وتزوجته، وأخذت ابنتها معها، وهو يكتب أحيانا مقالات سياسية لكننا لم نره يقترب من حزب، ولم يصادق شخصية سياسية، وقد بدأ في مواجهة الكاشف بمثابة البطل الفرد الوحيد الذي يقاتل وحده في الجبهة.

وفي فيلم "امرأة واحدة لا تكفي" لإيناس الدغيدي رأينا صحفيا من نفس الطراز يتصدى لأكثر من تيار منهم الإسلام السياسي

والاقتصادي. وحسام في البداية لا يتعامل مباشرة في السياسة، كل ما يفعله أن يعمل تحقيقا حول سقوط أحد المنازل في حي شعبي، لكن علاقته بالصحفية أميرة يفتح له أبواب السياسة، فهذه من أسرة ثرية ذات علاقات اجتماعية متعددة، لذا فهي تدفع حسام أن يقترب من العمل السياسي من أجل إزاحة رئيس التحرير الحالي من مكانه. كما أن أميرة تسعى إلى تعيين حسام في وظيفة مستشار إعلامي لإحدى شركات توظيف الأموال، وبالفعل يكاد حسام أن يوافق ويرى الأعمال المالية الخطرة تحوط به. ويخسر شكري رئيس الشركة في البورصة مما يولد حوله الفضائح. وينشر حسام مقالات حول توظيف الأموال وهنا يدخل دائرة البؤرة السياسية حيث يتعرض للاغتيال من قبل رجال شكري ويصبح قاب قوسين من منصب رئيس التحرير.

وإذا كان المصير الذي يصل إليه صحفي في "أنا حرة" مقابل مواقفه المعارضة هو السجن والزواج داخل جدران، فإن الصحفية في "هدى ومعالي الوزير" تدفع الكثير سواء في حياتها الخاصة أو العامة، فهي معرضة للتقاضي، ويناصرها رئيس التحرير في مواقفها. وتسعى هدى إلى إغواء زوج الصحفية بالمال بأشياء أخرى من أجل إضعاف موقفها فيما تكتبه، مما ينتهي بفسخ العلاقة الزوجية.. وتستمر المرأة في موقفها.. رغم ذلك فإن هدى تتمكن من الهروب واللجوء إلى دولة أخرى.

ومن المعروف أن هدى عبد المنعم (سيدة الأعمال) التي أشار الفيلم إلى قصتها قد لجأت إلى اليونان، وأن الشرطة المصرية قد حاولت

استعادها، وأن السيدة المذكورة رفعت دعاوى قضائية ضد الفيلم، طالبت بتعويضات، بالإضافة إلى إيقاف عرض الفيلم.

وسط مجموعة الأفلام هذه التي جعلت من الصحافة نبراسا للتصدي لقضايا الفساد الاجتماعي والسياسي، قام عاطف سالم **1992** بإخراج رواية "دموع صاحبة الجلالة" المأخوذة عن رواية لموسى صبري، وبدأ الفيلم بمثابة ردة غريبة للتعبير عن صورة نمطية لصعود صحفي إلى أعلى الدرجات الاجتماعية والمهنية والسياسية عن طريق النقابات والوشايات، وما إليها. والغريب أن وسائل الإعلام قد ركزت على هذه الرواية حيث تم تحويلها عام **1990** إلى مسلسل تليفزيوني أخرجه يحيى العلمي، أما الفيلم الذي أنتجه سمير صبري وقام ببطولته، فهو ينتمي إلى الأربعينات وتدور أحداثه بين سنوات قدوم محفوظ عجب من قريته، حتى يقترب من رجال الثورة.

ومحفوظ عجب صورة باهتة، وتافهة من يوسف في "الرجل الذي فقد ظله" وينتمي مثله إلى الصحفيين الذين كانوا يلعبون دورا مؤثرا في الحياة السياسية في زمن ما قبل الثورة، ومن الواضح أن الكاتب حاول أن ينتقم في هذه الرواية الساذجة من منافس له في هذا العالم، ومحفوظ عجب ينتقل من قريته بالزقازيق إلى القاهرة، وفي العاصمة يتم القبض عليه بتهمة التحريض على إشعال المظاهرات ويسجن، ثم يفرج عنه ليفاجأ بموت أمه دون أن تخبره أخته التي اضطرت للعمل كخادمة في منزل أحد

الباشاوات. وينجح محفوظ في التسلل إلى مكتب عبد العظيم لطفي رئيس تحرير إحدى الصحف اليومية الكبرى حتى يعينه صحفيا بالجريدة.

وفي البداية نرى محفوظ مظلوما، ونقيا، فهو يرفض رشوة أحد أصحاب الشركات السياحية ويكون هذا سببا في ترقيته، لكنه لا يلبث أن ينحرف خوفا من أن يزج به في السجن مرة أخرى. فآمال المحررة الدبلوماسية تأخذه معها إلى أحد التنظيمات السياسية المناهضة للملك، وهو فيما بعد سوف يشي بالتنظيم، وستدخل آمال السجن بسبب هذه الوشاية. كما أنه يتعرف بالراقصة سوسن التي تربطها علاقة قوية بالسراي. ويستغلها في أن يتعرف على شخصية مرموقة ليجمع بين علاقاته بين السلطة والتنظيم السياسي.

وتصبح الوشايات هي العملة المفضلة لمحفوظ من أجل الارتقاء المهني، فبعد الوشاية بالتنظيم السري، فإنه يفعل نفس الشيء بالنسبة لرئيس التحرير الذي سانده، ويتولى هو رئاسة تحرير الجريدة. وعندما تقوم ثورة يوليو يساندها محفوظ ليصبح كاتبها المفضل ويقترب من الضباط الأحرار، ويحاول الفيلم أن يؤكد أن أمثال عجب يتكررون، وذلك في المشهد الختامي، فهناك صحفي شاب صغير يطرق باب محفوظ محاولا البحث عن وظيفة صحفي.

وقد بدا المخرج عاطف سالم كأنه يزيح التراب عن شخصية نمطية، لا يميل الناس إلى إخراجها من مقبرتها، فالموضوع مستهلك، ومستنفد مرات عديدة.

الفصل الثامن عشر

الأغنية السياسية

كانت المفاجأة حين عرض فيلم "غرام وانتقام" ليوسف وهبي عام **1944** في محطة (**ART**)، أن شاهدت أغنية تؤديها المطربة أسمهان في حفل غنائي، لم أكن أتصور وجودها فكم شاهدنا الفيلم على الشاشات وفي المحطات التلفزيونية دون أن نراها.

تقف المطربة أمام جمهورها، ومن بينهم فتحي الذي ستقع في حبه فيما بعد، وتغنني أغنية ليس لها أي علاقة بالفيلم، تم إخراجها بالشكل الجديد تماما على الأغنية السينمائية في تلك الآونة.

الأغنية عبارة عن ذكر مآثر أسرة محمد علي، ولأن الأغنية من أربعة كوبليهات، فقد توقفت فقط عند أربعة من الحكام، هم محمد علي، والخديوي إسماعيل، والملك فؤاد، ثم الملك فاروق الأول، وبالطبع فإن المفاجأة لم تدفعني إلى تسجيل الأغنية لنذكر كلماتها هنا، لكنها أغنية عن أمجاد كل منهم، فمحمد علي كما تقول الأغنية هو صانع مصر الحديثة، وهو راعي نهضتها، أما إسماعيل فهو باعث التمدين فيها، والملك فؤاد رجل شجاع حكيم، والملك فاروق حبيب الناس ومعقود عليه الأمل.

والجديد في إخراج هذه الأغنية، هو أنه مع الغناء لكل شخصية تظهر صورة للشخصية في عز ومجد، وصور متحركة لبعض إنجازاته مثل القناطر الخيرية، أو الحقول الخضراء، وقناة السويس، ومبنى القناة في بورسعيد، والأوبرا القديمة، ورأينا صورة للملك فؤاد وهو في عربته الملكية يحيي الناس، وصورا لمصر الحديثة تملأ الأفق. ثم صور لفاروق وسط الناس، ثم وهو يركب العربة الملكية ويبدو شابا رشيقا ينحني أمام الكاميرا بكل تواضع.

هذا يعني بالطبع أن الظروف السياسية المتعاقبة في مصر، قد دفعت إلى ضياع العديد من الأغنيات، لكن من المهم هنا أن نسجل هذه الظاهرة لتثبيتها في تاريخ الأغنية السينمائية كأول محاولة من نوعها. لكن ليس هذا بالأمر السهل، فنسخ الأفلام الكاملة غير متوفرة، والكتاب الدعائي للفيلم غير موجود في أغلب الأحيان، لكن من خلال ما نتمكن من الوصول إليه، سنحاول الوقوف عند هذه الظاهرة، ورصدها من أجل ألا يضيع التاريخ، مهما اختلفت الأنظمة السياسية المتعاقبة، وبصرف النظر عن تناقض النظم ومواقفها من بعضها، خاصة بعد الثورة، فمن المعروف أن الأغنيات الوطنية وأغنيات الحاكم بعد الثورة قد تغير شكلها، فالأغنية الوطنية موجودة أكثر في التلفزيون، أما الأغنيات الخاصة بالحكام الذين جاءوا بعد الثورة فهي ليست موجودة، أي أنه لم يتم الغناء لعبد الناصر – وهو الحاكم الذي حظي في حياته بأكبر قدر من الأغنيات التي تمجد اسمه – في السينما مثلما حدث في التلفزيون.

ولعل من الأغاني التي تغنت بالملك فاروق والتي لا نعرف عنها شيئا، تلك التي غنتها المجموعة في فيلم "ليلى بنت الفقراء" **1945** لأنور وجدي، وهو أول فيلم من تأليف وإخراج وانتاج أنور وجدي، ولذا كتب إهداءً مطولا للملك فاروق في مقدمة الكتاب الدعائي للفيلم، يهمنا هنا أن نورده كوثيقة تاريخية:

إلى مولاي صاحب الجلالة..

"مولاي ..

لقد كنت يا مولاي، ومازلت، مسوقا بأمل جميل كان لي منه إلهام ووحي واتخذته نفسي مثر عاليا وهديا. وهو أن يحل يوم أحس فيه بأن في مقدوري أن أرفع إلى سدة مولاي المليك المفدى باكورة إنتاجي، وأطمع في أن يحوز هذا الإنتاج على عطف جلالته السامي.

فإن نال عملي رضا مولاي أو بعضا منه، فسيكون هذا حافزا لي على السعي حثيثا نحو الكمال حتى أستزيد من هذا الرضا الكريم.

وأنا يا مولاي الخادم الخاضع الأمين..

أنور وجدي

ومن الواضح أن هذه الفترة بالذات كانت خصبة بالنسبة للملك في أغنيات السينما، فحسب الكتاب الدعائي لفيلم "جوهرة" ليوسف وهبي **1943**، فإن هناك أغنية باسم "لحن التتويج" كتبها بيرم التونسي،

ولحنها رياض السنباطي، ولكن ليس لدينا أي إشارة لكلماتها، ولكن من المهم أن ننقل هنا كلمات أغنية "عاش الملك" التي كتبها أحمد رامي وتلحين الصاغ عبد الحميد عبد الرحمن وأداها أفراد سلاح المشاة حسب "ليلى بنت الفقراء" وبقية الأسلحة كما سنرى.

والغريب أيضا أن صلاح طنطاوي في كتابه عن ليلى مراد لم يشر إلى هذه الأغنية بالمرة ضمن قائمة أغنيات الفيلم، رغم أنه شاهد الفيلم حين عرض في حينه كاملا.

وفي هذا الفيلم، كما هو معروف فإن أنور وجدي يؤدي دور ضابط من أسرة ثرية، يقع في غرام فتاة فقيرة من حي السيدة. ووحيد هذا ابن مختار باشا، يسكن الزمالك، وهو يعتقد خطأ أن ليلى ابنة درويش باشا، يقرر وحيد الزواج من ليلى، إلا أنها ترفضه في البداية للفارق الاجتماعي بينهما. لكنها تتكتم الأمر، يذهب والد وحيد ليخطبها من يونس باشا، فيظهر سوء التفاهم الذي حدث، وعندما يعلم وحيد أن ليلى فتاة فقيرة فيظن أنها خدعته طمعا في ثروته، وفيما بعد يتعرض الاثنان لمتاعب من فتاة من أسرة وحيد، أرادت الزواج منه والسخرية من ليلى لكن العواطف تتغلب ويتزوج الحبيبان.

إذن.. فقد أراد أنور وجدي في فيلمه هذا أن يظهر كما يحب، ضابط وطني لديه الولاء لوطنه ولمليكه وللجيش، فحسب ما جاء في الكتاب الدعائي أيضا أننا أمام أول فيلم تدور أحداثه بين صفوف الجيش

المصري، وهناك صفحتان كاملتان بهما أكثر من تسع صور للجيش المصري في تلك الآونة.

والآن ... ماذا جاء في هذه الأغنية "عاش الملك"؟

سلاح المشاة :

في ظـــل فـــاروق رفـــعـــنا العلما

رمز البلد للمليك والوطن

أرواحنا فدى له وللحمى

عزت به أيامنا على الزمن

يا من روينا روحنا من منهلك

تحيا لنا عاش الملك عاش الملك

سلاح الفرسان :

على ظهور الخيل تجري كالرياح

إلى سبيل النصر بين الفاتحين

في كفنا سحر العوالي والرماح

نهوي بها كالبرق في سلاح المنون

فاروق يا فخر الزمن

تحيا لنا عاش الملك

سلاح الطيران :

وفى عنان الجو نسري كالشهاب

نشق صدر الريح كالسيف السليل

لنا بساط طائر بين السحاب

نمضي به للعز في كل سبيل

فاروق يا كنز المنى

تحيا لنا عاش الملك عاش الملك

سلاح المدفعية:

وفي لهيب النار نقضي عمرنا

حدينا على لسان المدفع

نذود بالأرواح عن ديارنا

ونلتقي حول المليك الأرفع

الجميع :

فاروق يا حامي اللواء

تحيا لنا على المدى معززا مؤيدا

تحيا لنا عاش الملك عاش الملك

ومن الواضح أن إهداء الفيلم باسم الملك، لم تكن حالة عابرة بالنسبة لأنور وجدي كمنتج ومخرج، حيث كررها مرة أخرى في فيلمه "قلبي دليلي" **1947**، وهو هنا لم يضع أغنية خاصة بالملك، لكنه عاد وأهدى الفيلم مجددا إلى الملك، وذلك أيضا في الكراس الدعائي للفيلم، ومن المهم هنا أن نورد ما كتبه أنور وجدي إلى الملك:

"مولاي صاحب الجلالة ..

إن الفن السينمائي والمسرحي الذي تشرف بتشجيع جلالتكم لرجاله ورعاية المشتغلين به ليعتز بهذا التشجيع وهذه الرعاية..

وإني يا مولاي لا أعد، والحق إذا قلت أنه اكتسب شبابه من شبابكم، وفتوته من فتوتكم، وهاأنذا أتشرف اليوم بتقديم فيلمي الثالث "قلبي دليلي" إلى جلالتكم، وكل ما أرجوه أن ينال الرضاء السامي".

عاش الفاروق.. حامي الفن والفنانين..

الخادم الأمين أنور وجدي

ومن الواضح أن هذه الأغنيات كانت توضع في الأفلام حتى وإن لم تكن هناك مناسبة، وذلك من أجل تحية الحاكم، خاصة الملك فاروق، فمن المعروف أن الفنان محمد عبد الوهاب قد غنى أغنيته المعروفة "الفن" وضم كوبيلها خاصا بتمجيد الملك فاروق، وهي أغنية غير سينمائية بالمرة، لكن السينما حاولت الاستفادة من هذه الأغنية، ومن مدح الملك فقامت بوضعها في فيلم "الماضي المجهول" إخراج أحمد سالم، وذلك ضمن أحداث الفيلم.

ولم تكن هناك أي مناسبة أن يكون للأغنية مكان في الفيلم، لكن أحمد سالم كان في حاجة إلى تعضيد نفسي وخاص للوقوف إلى جانبه. أي أن هذه الأغنيات قد تكررت للمرة الثانية من فيلم من بطولة ليلى مراد بعد "ليلى بنت الفقراء"، لكن أنور وجدي لم يكن داخل الدائرة هذه المرة.

ويتضمن الفيلم عددا من الأغنيات منها "يا ليل سكونك حنان"، و"أنا قلبي معاك" و"سلم علي" و"يا للي غيابك حيرني" و"منايا في قربك أشوفك سعيد، وأشوف نفسي جنبك دا شيء مش بعيد" ثم "حيران في دنيا الخيال.. محروم من الذكريات.. لا عندي فيها آمال.. ولا بناجي اللي فات" وهي كلها أغنيات عاطفية ترتبط بأحداث الفيلم، والقصة العاطفية التي تدور بين الوجيه أحمد علوي والممرضة الحسناء نادية، لقد فقد الأول الذاكرة، وتلقفته الثانية في شخصيته الجديدة فأحبته وتزوجته،

لكن ما لبث أن رجعت إليه ذاكرته، فعاد إلى قصره القديم، وترك امرأته، وبعد أن يصطدم بالواقع القادم من الماضي يعود من جديد إلى نادية.

وأغنية "الفن"، أو "الدنيا ليل" هي كما يقول صلاح طنطاوي في كتاب عن ليلى مراد: الوحيدة التي غنتها ليلى مراد وكانت هذه أول مرة تغني فيها مطربة أغنية – لا لحنا – لمطرب آخر.

"كما أن تصوير الأغنية في الفيلم جاء بطريقة ذكية، كانت ليلى مراد تحتفل مع زميلاتها في المستشفى بعيد ميلاد واحدة منهن، وأعلن الراديو غناء محمد عبد الوهاب للأغنية، ثم انقطع النور فجأة وطلبت الزميلات من ليلى مراد أن تغني الأغنية فغنتها. وكلمات الأغنية كما هو معروف تقول:

الدنيا ليل والنجوم طالعة تنورها

نجوم تغير النجوم من حسن منظرها

ياللي بدعتو الفن وفي أيديكو أســــــرارها

دنيا الفنون دي جميلة وإنتو أزهارها

والفن لحن القلوب يلعب بأوتارها

والفن دنيا جميلة وإنتو أنوارها

والفن مين يوصفه

إلا اللي عاش في حماه

والفن مين يعرفه

إلا اللي هام في سماه

والفن مين أنصفه

غير كلمة من مولاه

والفن مين شرفه

غير الفاروق ورعاه

أنت اللي كرمت الفان لا

ورعيت فنه

رويت فؤاد بالألحن

برضاك عنه

الفن جنة تسحرنا بألوانها

تعيش على ظهرها ونغني ألحانها

إحنا يا تـــاج البلاد في الجنة سكانها

وأنت راعيها وحارسها ورضوانها

والأغنية من كلمات صالح جودت، وقد غنتها ليلى مراد بأكملها في الفيلم، ومن الواضح أن إقحام الأغنية بهذا الشكل يعكس منظور الفنان للحاكم في تلك السنوات، فهو يغنى له في الإذاعة، وفي الحفلات الخاصة والعامة، ولكن انتقال الأغنيات إلى الشاشة يعكس إلى أي حد حاول المطرب أن يتقرب من الملك، باعتبار أن السينما حدوتة، والناس تذهب لمشاهدة الحدوتة، ومتابعة أحداثها من خلال الشكل الفني الذي يختاره المخرج وكاتب السيناريو، ولو أننا أمام فيلم هذه الشخصية، وحياتها وأثرها في الناس، لبقي الغناء هنا مقبولاً ومهما، لكن هذه الأغنيات كانت مضافة على الأفلام التي ذكرناها، وبالتالي فإنه عندما تم حذفها بعد قيام الثورة، لم يحس الناس بأنها كانت موجودة، وحين تذكر أمام شخص بأن أسمهان غنت للأسرة المالكة أغنية باسم "مواكب النصر"، فإن الدهشة سوف تنتابه وهو يتساءل: في أي مكان من الفيلم غنت؟.

وكما رأينا فإن جيل النجوم الكبار قد غنى بأكمله للملك فاروق في الحياة العامة، وأغلب هذا الجيل غنى لمليكه على الشاشة، وتضافر أبرز المؤلفين للكتابة، ولحن البارزون، وغنى عبد الوهاب وأسمهان وأم كلثوم وليلى مراد، ليس مرة واحدة، بل أن البعض كرر التجربة.

وهؤلاء الفنانون هم الذين غنوا بعد ذلك للثورة في الإذاعة والتلفزيون، ولكن الكثيرين منهم لم يطل بهم العمر السينمائي بعد قيام

الثورة، حيث كان كل من عبد الوهاب وأم كلثوم قد توقفا تماما عن العمل بالسينما، لكن عبد الوهاب غنى في فيلم وطني يحمل اسم "منتهى الفرح" لمحمد سالم **1963** وهو الفيلم الذي تدور أحداثه حول عدة جنود مصر من اليمن بعد مؤازرة الانقلاب الذي قام به عبد الله السلال على الإمام أحمد. وامتلأ الفيلم بأغنيات وطنية وعاطفية أداها نجوم الفن، فأدى فريد الأطرش أغنية وطنية، واستقبلت شادية الجنود في القطار، وكان هم الشيخ حسن هو دعوة عبد الوهاب كي يغني في الفرح، وفوجئ به يأتي ويغني أغنية عاطفية هي "هان الود عليه".

قالوا لي هان الود عليه

ونسيك وفات قلبك وحداني

رديت وقلت بتشمتوا ليه

هو افتكرني عشان ينساني

والغريب أنه رغم الحس الوطني العالي إبان الخمسينيات والستينيات ومؤازرة جمال عبد الناصر، فإن الأغنيات الخاصة بالحاكم لم نشاهدها سينمائيا، أي أنه لم يتم الغناء لعبد الناصر في الأفلام مثلما حدث للملك فاروق إلا في أضيق الحدود، وقد رأينا في بعض الأفلام السياسية شخصيات تحس أنها جمال عبد الناصر مثل "الله معنا" لأحمد بدرخان **1955** حيث هناك تشابه واضح بين الضابط أحمد وبين عبد الناصر، فكلاهما من نفس الدفعة، وصدم باشتراكه في حرب فلسطين

1948، وكلاهما أسس تنظيم الضباط الأحرار والثورة بالطبع، لكن دون غناء، وفي أفلام عديدة من هذا النوع لم نر أي أغنيات، ومنها "حب من نار" لحسن الإمام 1958 الذي تدور أحداثه حول العدوان الثلاثي عام 1956 و"لا وقت للحب" لصلاح أبو سيف حول النضال السياسي قبل الثورة، وأيضا "الباب المفتوح" لبركات 1963 .

لكن.. يحضرني هنا أغنية رائعة الأداء جماهيرية التنفيذ، رددتها هدى سلطان في فيلم "بورسعيد" لعز الدين ذو الفقار 1957 فقد آدت دور فتاة من حي شعبي بالمدينة الباسلة، مخطوبة للعريف طلبة، وهي ضريرة مغلوبة على أمرها، وعندما يقوم جمال عبد الناصر بتأميم قناة السويس فإنها تخرج إلى النافذة إلى أبناء الحي السعداء بالنبأ، وتغني بينهم أغنية "أمم جمال" وكلمة "أمم" هنا في فعل الأمر من تأميم، أي أنها تطلب من جمال أن يؤمم القناة كي تعود، حسب كلمات الأغنية إلى المصريين "أمم جمال ولا تخف إنا هنالك الندا" و"ما عاد يحكم غاصب يا مصر يا أم الهرم" و"جمال مصر قد حكم". وقد آدت هدى سلطان الأغنية بصوت قوي، وشاركتها في الأداء المجموعة بصوت له نفس القوة والتأثير.

ولا يحضر الذاكرة أي الأفلام في تلك الفترة بها غناء لعبد الناصر، ولعل النجمين الأكبر في الطرب السينمائي في تلك الآونة، وهما عبد الحليم حافظ، وفريد الأطرش قد غنيا أغنيات عاطفية فقط في الأفلام وإن اختلف الأمر تماما في الحياة خارج السينما، حيث كان المطربون يتنافسون بقوة في أعياد الثورة لتقديم أغنيات، كان بالكثير منها

إشارة لعبد الناصر بالاسم، فغنى فريد الأطرش "المارد العربي" لجمال وغنى عبد الحليم حافظ لعبد الناصر باسم "أبو خالد نوارة بلدي"، وغنى عبد الوهاب "ناصر كلنا بنحبك، ناصر، وحنفضل جنبك، ناصر ونعيش ونقول لك يا حبيب الشعب يا ناصر"، كما غنى أكثر المطربين في تلك المرحلة.

وقد تضاءلت هذه الظاهرة بشكل واضح فيما بعد، لدرجة أن يوسف شاهين غير منطوق الهتاف الذي ردده الشعب عقب تنحي عبد الناصر حيث خرج الناس في شوارعنا على الأقل يهتفون باسم الرئيس التنحي "ناصر.. ناصر" مطالبين إياه بالعودة إلى الحكم، أما يوسف شاهين في نهاية فيلم "العصفور" فقد جعل بهية وأبناء الحي وأبناء الشعب يرددون "حنحارب.. حنحارب".

ومن المعروف أن الثورة لم تلغ فقط هذه الأغنيات من الأفلام، لكنها كانت تكشط صور الملك فاروق من المشاهد البارزة في الأفلام، مثل مشهد أغنية عبد الوهاب "عاشق الروح" في نهاية فيلم "غزل البنات" حيث كان يغني وفي الخلفية صورة الملك، وكذلك نهاية فيلم "الأسطى حسن" لصلاح أبو سيف عام **1952** في مشهد المحاكمة، وبعد وفاة عبد الناصر بدأت النسخ الجديدة تطبع من هذه الأفلام ويرى الناس صورة مليكهم السابق دون أي حساسية، ودون أن يثير ذلك شيئا عند رؤية الصورة سوى الحنين إلى الماضي.

والآن.. وبعد مرور أكثر من عقد على هذا التاريخ ومع انتشار قنوات وعرض الكثير من هذه الأفلام في قنوات فضائية عربية، صار على المشاهد أن يرى الأفلام كاملة بدون حذف، فيرى أسمهان وهي تغني لأبرز أفراد أسرة محمد علي في "غرام وانتقام" ثم ليلى مراد وآخرين، لعل الأفلام التي تحدثنا هنا عنها ليست كل النماذج التي يمكن الرجوع إليها، فسوف يكشف الزمن عن أغنيات مجهولة كثيرة من هذا النوع.

الفصل التاسع عشر

مجلس الشعب

ظهر البرلمان في حياة المصريين لأول مرة عام **1923**، أي قبل ظهور أول فيلم سينمائي روائي بأربع سنوات إذا اعتبرنا أن فيلم "ليلى" **1927** هو أول فيلم سينمائي بناء على التاريخ القديم للسينما.

وقد كن المصريون لرجال البرلمان تقديسا خاصا، خاصة في الفنون والسينما بشكل محدد؛ فهؤلاء الأعضاء كانوا يمثلون هيبة الدولة، ومكانتها، وأغلبهم من ذوي المهابة والحيثية الاجتماعية. وفي أغلب أفلام السينما التي ظهرت في الثلاثينات والأربعينيات، فإن احتراما ملحوظا كان يحظى به أبناء الطبقات الاجتماعية الراقية، صحيح كانت هناك أخطاء يقع فيها بعض الشباب الترق من هؤلاء الموسرين، لكن النظرة العامة لهم كانت ممزوجة بالوقار.

وفي هذين العقدين من تاريخ مصر، كان للسلطة التشريعية والبرلمانية والدستورية وقارها الخاص، ولذا فقد كان أغلبهم وطنيين شرفاء في خضم حيواقم خاصة أنه في عام **1947** صدر قانون بتوقير ضباط الجيش وعدم توجيه أي انتقاد إليهم، مما أكد قدسية هذا الشكل الاجتماعي.

ولعل أول فيلم مصري ظهر فيه مجلس النواب، كان بشكل أقرب إلى التسجيلي والتمثيلي معا، وهو "أنشودة الفؤاد" لماريو فولبي عام **1932** وبطولة جورج أبيض الذي قام بدور رجل ثري وعضو في مجلس النواب، وفي افتتاح المجلس يظهر الملك فؤاد الأول، وهو يصافح أعضاء المجلس، لكن هذا اللقاء بعيد تماما عن موضوع الفيلم، فإبراهيم عضو المجلس رجل يتصدى لزوج أخته الذي عرف بتصرفاته الشائنة ويحاول مواجهته.

وبمراجعة الأفلام التي تم إنتاجها قبل الثورة، فإن الباشوات كانوا ملء البصر والسمع في هذه الأفلام، لكنهم كانوا أثرياء لا يمارسون السياسة بشكل مباشر، وليست لهم مناصب اجتماعية أو سياسية، وانما كانوا إقطاعيين يمتلكون الأرض ومن عليها، مثلما بدا واضحا في فيلم "سي عمر" لنيازي مصطفى، لكن هؤلاء الباشوات لم يتم تسييسهم إلا بعد أن صاروا جزءا من الماضي، أي بعد قيام الثورة، وصار من سياستها أن تعلن أن هؤلاء الإقطاعيين الذين صودرت أرضهم بقانون الإصلاح الزراعي كانوا من الأشرار اجتماعيا وسياسيا، وقد بدت هذه الظاهرة واضحة في الأفلام التي صورت في الفترة من عام **1954**، وحتى عام **1970** بشكل خاص، ومنها "بقايا عذراء" لحسام الدين مصطفى، و"نهر الحب" لعز الدين ذو الفقار، و"صراع في الوادي" ليوسف شاهين، و"القاهرة **30**" لصلاح أبو سيف، فقد كان الباشا في هذه الأفلام يعمل في منصب سياسي حساس، وعليه أن يكون عضوا في البرلمان، وأن ينجح

في دائرته من أجل أن يظل في منصبه. وقد ناقشنا هذا في الفصل السادس من هذه الدراسة.

وفي المقابل، فإن أعضاء "الاتحاد القومي"، و"مجلس الأمة"، وأيضا الاتحاد الاشتراكي كانت لهم حصانة إبان فترة الثورة، إلى أن تم تحطيم هذه الهالة بفيلم "ميرامار"، وقد جاءت الموافقة على عرض الفيلم بمبادرة من مجلس الشعب الذي كان يرأسه أنور السادات – آنذاك – وذكر كمال الشيخ في حديث صحفي له أن عبد الناصر هو الذي وافق شخصيا على عرض الفيلم. ومع عصر الانفتاح الاقتصادي بدأت ظاهرة الهجوم على حكم عبد الناصر، لكن ظلت لعضو مجلس الشعب حصانة مميزة مثل حصانة القاضي التي تم لمسها بشكل مباشر في فيلم "قاع المدينة" لحسام الدين مصطفى **1972**

ونحن لن نقوم بسرد تاريخي لهذه الظاهرة، لكنها في العشرين عاما الماضية برزت ظاهرة أن يتم مس أعضاء مجلس الشعب، خاصة في قضايا الفساد. وتطورت هذه الظاهرة بشكل حاد، فصار العضو المهيب بؤرة للسخرية في أفلام الكوميديا وأفلام الحركة.

وهناك ملحوظة غاية في الأهمية فيما يتعلق بصورة البرلمان في السينما، الصورة الأولى مشرقة، والغريب أنها صورة نسائية، أي أن المرأة عندما تصير عضوا في مجلس الشعب، سينمائيا، فإنها تبدو شخصا ملتزما تدافع عن حقوق النواب، وتقف بحزم ضد قضايا الفساد. أما الصورة الثانية، خاصة في العقدين الأخيرين، فإنها عجفاء تعكس صورة عضو

المجلس كانتهازي يدخل البرلمان من أجل اللعب في السياسة وتوسيع دائرة فساده واستغلال حصانته.

ولعل ما يحدث في الواقع المصري هو الذي أغرى السينمائيين بفتح الضوء الأخضر لهذه الموضوعات، خاصة بعد قضايا عديدة ضد عضو مجلس الشعب السكندري، حدثه السادات يوما أن المدينة أمانة في عنقه، وكشفت الصحف أنه بلا شهادات، وأنه وراء الكثير من العمليات التي وضعته تحت دائرة التساؤل، وأن التحقيقات قد كشفت عن مساره، وفي الثمانينات بدأ كتاب السيناريو ينسجون من قصص الواقع موضوعات أساسية في أفلامهم، مع أحداث الكثير من الإضافات والتغييرات في التفصيلات والواقع. وكان فيلم "حتى لا يطير الدخان" لأحمد يحيى عام **1983** من أبرز هذه الحالات، فهو عن صعود نجم رجل مجتمع جاء من القاع، واستطاع أن يحقق مكانة اجتماعية عالية، وصار عضوا في مجلس الشعب.

والرواية التي كتبها إحسان عبد القدوس لا تروي تاريخ رجل يتولى منصبا سياسيا، إنما هو محام اقترب من رجال السياسة الذين أثروا في تاريخ مصر خاصة في فترة عدوان يونيه **1967**، ورأى القرارات السياسية المهمة في تلك الفترة تخرج من جلسة المخدرات التي تدور في الشقة التي أسسها فهمي عبد الهادي.

وفي الفيلم.. لا يمكنك أن تحب فهمي عبد الهادي الوصولي الذي يسعى إلى تحقيق مآربه بأي ثمن كي يحصل على المنصب الذي وصل إليه،

عضو مجلس الشعب، إنه أمير ميكافيللي بكل ما وضعه الكاتب الإيطالي من صفات لأميره، وإذا كان إحسان يتحدث عن بطله فهمي كنموذج لرجل عاش قبل الثورة حتى يحدث العدوان فإن الفيلم قد اختلف مثلما أشرنا.

وفهمي الذي صار عضوا بمجلس الشعب، قوي فقير قادم من القرية، يحتك بأبناء الطبقات الثرية في الجامعة على أساس أن أكثر أبناء هذه الطبقة يميلون إلى دراسة القانون، وإذا كانت هذه سمة للطبقات الموسرة قبل الثورة فإنها لم تعد كذلك في سنوات الستينيات، ينجح فهمي في الدراسة بينما يفشل أبناء الأثرياء، ولذلك يقربونه منهم لاستغلاله لتفوقه.

وفهمي وصولي منذ اللحظة الأولى، يتطلع إلى ركوب طبقة اجتماعية أعلى بالتفوق عليها، فهو يتطلع إلى خيرية شقيقة زميله رؤوف، بينما يتجاهل تماما سنية الفقيرة التي سكنت معه في بيت فقير متواضع.

وليس صحيحا أن وفاة أمه بعد معاناة من المرض والفقر هي السبب في تغيير معالم فهمي، فهو يحمل بذرة الوصولية داخله، وهو غير مجبر على أن يرتبط بأولاد الأثرياء إلا رغبة منه في الصعود إليهم، لذا فما أن يطلب منه رؤوف الإقامة في شقة فاخرة في الزمالك حتى يعلن موافقته، يترك مكانه القديم ويندمج بسرعة في عالم المخدرات.. يتحول إلى الرأس المدبر لما يدور في المكان، يأتي للأصدقاء بالحشيش ويسيطر على المكان.

وهذه الشقة تتحول في الفيلم إلى مكان لإدارة مصر، ففي الرواية تدار دفة الحرب من هناك. وفي الفيلم يحضر رجال السياسة والانفتاح وتجار المخدرات والطلبة الذين يتخرجون ويستولون على المناصب الحساسة في البلاد. وفهمي يقوم بتسليم سنية إلى رؤوف، ويتاجر في المخدرات بمبلغ بسيط في أول الأمر، لكنه يكسب فيرتفع رصيده المادي، ويدفعه هذا إلى النجاح الاجتماعي. ولأن فهمي صاحب ذكاء خاص فإنه لا يبالي بما يدفعه من شرف مقابل أن يحقق مآربه، وهو يتحالف مع أي شرير من حوله، ويبادر إلى الوشاية ببعض زملائه الذين يتعاطون المخدرات.

ويهتم الفيلم بالدرجة الأولى بصعود فهمي إلى عضوية مجلس الشعب، وكأنه يخبرنا أن المجلس عرف بعض أعضائه هذه البداية، ويتعمد الفيلم أن يذكر المشاهد أن حصول فهمي على مقعد نيابي أشبه بما حدث في الحياة السياسية في أوائل الثمانينيات وأواخر التسعينيات؛ ففهمي يأتي بأحد القرويين كي يصبح مديرا لأعماله، ويتحول فهمي عبد الهادي إلى ذلك الشبح الذي نعتاد رؤيته كلما أهلت الانتخابات. فهو يأتي بمجموعة من المرتزقة للهتاف باسمه، وجهاز علاقات عامة جيد. يزور المآتم ويرتاد الأفراح ويشتري خصومه من المعارضة، ويشتري نفوس البشر.

وفي رواية إحسان تلعب خيرية دورا مختلفا قياسا إلى دورها في الفيلم، ويعطينا الكاتب الإيحاء أنها إحدى نجمات المجتمع الذين عرفوا في

الستينيات، وقد تزوجت رجلا في أعلى السلطة في لحظة هزل وسميت باسمه.

وفي الفيلم يتزوج فهمي من حسنية، ويموت موتا مفاجئا قدريا أثناء حفل الزفاف، كأنما الفيلم يعاقب بطله، وكأنه أيضا ينظف المجلس من هذا النوع من النواب، يصيرون بمثابة أشرار سرعان ما نرى نهايتهم وقد تمت بشكل مأساوي.

والغريب أن عادل إمام قد قام المخرجون وكتاب السيناريو بتسييس أفلامه، خاصة فيما يتعلق بعضوية مجلس الشعب، وإذا كانت الشخصية التي جسدها عادل إمام قد صارت عضوا في البرلمان في أفلام من طراز "بخيت وعديلة"، و"الواد محروس بتاع الوزير"، فإن عضو مجلس الشعب في فيلم "اللعب مع الكبار" لشريف عرفة قد قام بتهريب هيروين داخل حقيبته معتمدا على حصانته البرلمانية رفض أن يتم تفتيشه في المطار.

والحكاية أن حسن يعرف عن طريق زميل له يعمل في سنترال رمسيس بأمور عديدة ضد القانون يمارسها رجال في مناصب القمة من السلطة، منهم وزراء ورجال أعمال، ويقوم الشاب بإبلاغ ضابط من مباحث أمن الدولة بما يعرفه، على أساس أنها أحلام يراها في المنام. ومن بين تلك الأحداث التي يبلغ عنها، أن عضوا في البرلمان يجب تفتيشه في المطار، وبالفعل يتم إيقاف العضو المبجل – جسد الدور أحمد عقل – الذي يرفض فتح حقيبة يده، لكن الضابط معتصم يصر على التفتيش،

ويفتح الحقيبة ويعثر على كيس به بودرة، فيسأل الضابط: ما هذا؟ وبكل ثقة وكبرياء يردد البرلماني: سحلب.. ثم تتكشف الحقيقة. إذن، فحسب الفيلم، فإن عضو البرلمان قد استجلب معه من الخارج الهيروين واستغل حصانته من أجل المرور بلا تفتيش، ولولا البلاغ الذي قدمه حسن لضابط أمن الدولة، ما تم اكتشاف مثل هذه المصيبة.

وقد قدم عادل إمام من خلال المخرج نادر جلال، صورة عضو مجلس الشعب أكثر من مرة في شكل هزلي، فالثنائي بخيت وعديلة يقرران أن يرشحا نفسيهما لعضوية مجلس الشعب، وذلك في الجزء الثاني من الثلاثية السينمائية "بخيت وعديلة" الذي عرض تحت اسم "الجردل والكنكة"، وهما اسمين لرمزين انتخابيين يتخذهما كل من الشاب وفتاته حين يرشحان نفسيهما لعضوية مجلس الشعب. والرمزان كما هو واضح اختيرا كأداة للسخرية.

فبخيت حنيدق المهيطل، وهذا اسمه، مجرد عامل بسيط في أحد المصانع، أما عديلة صندوق فهمي مدرسة. وعندما تسمع عديلة مع زميلاتها أن عضو مجلس الشعب يتمتع بامتيازات كثيرة منها استطاعته الحصول على شقة، تقوم بترشيح نفسها فئات. تساعدها زميلاتها بعمل الدعاية. أما بخيت فإنه يرشح نفسه عن العمال، ورغم أنه لا يفهم في السياسة، ولا في الانتخابات لكنه يجد مبررا يقوله للعمال، وهو: لماذا لا يمثل العمال واحد منهم يحس بمشاكلهم، وليس شخصا من طراز رسمي

بك رئيس مجلس الإدارة الذي يكتشف بخيت أنه اختلس لنفسه الكثير من الأموال.

وفي الأحياء العشوائية، ووسط أناس يعيشون على هامش المجتمع من الخارجين على القانون والحياة، يقرر بخيت أن تبدأ حملته، وأيضا عديلة، وهؤلاء الأشخاص ليسوا ناخبين، لا يحملون أي بطاقات انتخابية. ولم يروا مرشحا منذ ثلاثين عاما.. وما إن تبدأ المعركة الانتخابية حتى تأخذ عديلة رمز "الكنكة"، أما هو فيأخذ رمز "الجردل"، ويستغل الاثنان، اللذان طالما بحثا عن شقة دون أن يتحقق حلمهما من أجل الزواج، ما يقام من سرادقات أقامها المنافسون الكبار من الوزراء، ومرشحي الجماعات الدينية والمعارضة للدعاية لنفسيهما. ويتعرضان لمافيا الانتخابات وكلهم يمثلون الفساد في المجتمع، من لصوص وتجار مخدرات الذين يشترون الأصوات والذين يعقدون الصفقات للوصول إلى مقاعد مجلس الشعب.

إذن.. فحسب السينما، وربما أيضا بعض الواقع، من خلال ما نقرأه في الصحف عن قضايا فساد وتحقيقات ورفع حصانة، فإن ما قدمته السينما ليس من وحي الخيال كله، لكن ما يدور هنا ليس له علاقة بالمجلس النيابي نفسه، قدر ما يحدث في ساحة يتنافس فيها الشرفاء وغيرهم من أجل الوصول إلى مقاعد البرلمان.

والفيلم مصنوع أساسا للتركيز على ما يدور في الانتخابات، علما بأن هناك جهات أمنية لا تسمح للمنحرفين، أو ذوي التيارات

المحظورة، أو السلوك غير القانوني بالترشيح ولكن حسب الفيلم فإن الأحداث تكشف العمليات القذرة التي تتعلق بالانتخابات السياسية والبرلمانية، حيث يقوم البعض بعمل صفقات للتنازل عن الترشيح، وتأتي الأموال من كل مكان بالآلاف إلى كل من بخيت وعديلة من أجل أن يتنازلا عن الترشيح، لكن الاثنين يصران على السير حتى نهاية الرحلة، ويتعاطف معهما الفقراء والبسطاء.

وبالفعل فإن بخيت وعديلة ينجحان في أن يجدا لنفسيهما مكانا شرعيا تحت قبة البرلمان، ويلقي بخيت خطبة عصماء على الناس الذين انتخبوه، ويبدو كأنه لبس الدور، فيهتف أن الهدف الذي رشح نفسه من أجله كان الحصول على شقة للزواج، لكنه بعد أن خاض المعركة الانتخابية واكتشف السلبيات والمتناقضات، صار همه هو الدفاع عن المساكين الذين ليس لهم ظل في المجتمع المعاصر.

وعندما يدخل الفيلم إلى ما تحت القبة، فإنه بجرأة شديدة يصور لنا أن بعض أعضاء المجلس الذين دخلوا المجلس هم من الخارجين عن القانون ورجال العصابات سبق لهم الظهور كمجرمين في الجزء الأول من الثلاثية – أدى الدور مصطفى متولي – مما يعني أنه إذا كان الكثير من الفاسدين قد رشحوا أنفسهم للعضوية، ولم يفوزوا بها، فإن البعض منهم قد تسلل إلى البرلمان.

وفي فيلم "الواد محروس بتاع الوزير" لنادر جلال **1999**، فإن محروس الذي يعمل حارسا خاصا لأحد الوزراء، وشهد على فساده،

وعلاقاته النسائية المتعددة يتعرض للتنكيل، بعد أن يكشف لزوجة الوزير أمر زوجته الشابة التي يقابلها في أحد الفنادق الكبرى. ويتم نقل محروس إلى وحدته القديمة. وهو عسكري أمن مركزي، حيث يقوم ضابطه الأعلى بمضايقته، مما يدفع بمحروس إلى أن يقدم استقالته من الأمن المركزي!! ثم يقوم بترشيح نفسه في دائرة قريته، وينجح في الانتخابات.

والتركيز هنا ليس على آلية الانتخابات، ولكن على تصفية الحسابات بين محروس والوزير في المجلس، فالعضو محروس يرتدي جلبابا أبيض ويقدم للوزير العديد من الاستجوابات، الواحد تلو الآخر باعتبار أنه يعرف الكثير من أسراره، وتبدو الاستجوابات أشبه بضرب حقيقي في بناء منيع أنشأه الوزير حول نفسه ووزارته، وينجح محروس في إسقاط الوزير، ثم يتفشى الفساد في محروس الذي يضم إلى حوزته العديد من النساء منهن المرأة التي تزوج بها الوزير من قبل عرفيا.

وهناك سخرية واضحة من المنصب الوزاري، وأيضا من أعضاء البرلمان، ويبدو ذلك واضحا في الشكل البالغ السخرية للمناقشات داخل أروقة المجلس.

ومثلما حدث للأفلام التي تمس من هيبة الشرطة، فان كل الأفلام التي تسخر من عضوية البرلمان، قد مرت إلى الناس، رغم اعتراض بعض الأعضاء على الصورة التي يتم تقديمهم بها من فيلم لآخر، فحسب مجلة "فن" في 7 أبريل 1997 أن عضوا بمجلس الشعب تقدم بطلب وقع عليه أيضا عدد من أعضاء المجلس، يناشدون فيه رئيس لجنة الثقافة

والإعلام فتح باب المناقشة حول صورة عضو مجلس الشعب التي ظهرت في فيلم "الجردل والكنكة"، وهي الصورة التي وصفها الطلب بأنها "لا تليق بأعضاء المجلس"، وقد وضعت المجلة "!" بعد العبارة الأخيرة، وأشارت إلى أن الأمر لم يقف عند حد تقديم هذا الطلب، بل أكد العضو أنه سيتقدم بطلب لرئيس مجلس الشعب د . فتحي سرور لمناقشة القضية نفسها!!

ومن الواضح أن المجلة قد شنت حملتها ضد الحملة التي بدت باهتة، وأن هذه الطلبات كانت بمثابة فقاعات في الهواء، أي أن الصورة السلبية التي تم بها تصوير أعضاء مجلس النواب في السينما، قد صارت بمثابة ظاهرة سينمائية تعكس جرأة السينما من ناحية، وتكشف عن عدم قدرة المجلس على مواجهة هذه الصورة التي اهتزت بصورة واضحة. وكانت السينما قد قدمت صورة الوزير البرلماني في فيلم "طيور الظلام" لشريف عرفة، باعتبار أن الكثير من الوزراء يسعون لتثبيت مقاعدهم الوزارية من خلال وجودهم في البرلمان، فالوزير هنا يسعى لكسب مقعد في المجلس، وهو يوافق أن يقايض نجاحه في إحدى المناطق الريفية بأن يترك للجماعات الدينية فرصة أن يكسبوا انتخابات العديد من النقابات، وينجح المحامى فتحي نوفل في أن يدير الحملة بنجاح ويذهب الوزير إلى الدائرة ومعه معاونوه، وفي أحد المشاهد نرى الوزير يحمل طفلا صغيرا يتبول على يديه فلا يعترض. ومن بعد نعرف أن هذا الوزير البرلماني فاسد يستغل موقعه أبشع استغلال، وعن طريق الشركة التي ينشأها باسم فتاة ليل يخفي ثرواته، وهو يتزوج من هذه الفتاة زواجا عرفيا. كما أن هذا

الوزير يفتقد الذكاء واتساع الحيلة، ولذا فإنه يترك لفتحي نوفل فرصة أن يلعب بمقدرات الوزارة.

وهناك فيلم يكشف العملية الانتخابية بوجهها القذر، حيث دخل مصطفى محرم ككاتب سيناريو في دائرة نواب الكيف، وهو الذي سبق أن كتب سيناريو فيلم "حتى لا يطير الدخان"، ومن الواقع المنشور في الصحف استند الكاتب إلى قوة الواقع، وهو يكتب سيناريو فيلمه "الفرقة 12" لعبد اللطيف زكي. ورغم أن الفيلم قد صيغ ضمن أفلام الحركة والمطاردات، فإن نهايته كانت أبلغ ما فيه، حيث توارثت عائلة أبو الوفا تجارة المخدرات التي مارسها منذ زمن بعيد، ويتخذ الابن سامي من إدارته لشركة تصدير واستيراد ستارا لتهريب المخدرات، بينما تتجه شقيقته للإتجار في الهيروين لتحقيق أرباح سريعة بمساعدة لواء متقاعد فصل من الخدمة لسوء سلوكه، وتتزوج من رجل ضعيف الشخصية يستسلم لنزواتها دون مقاومة تذكر. ويحاول المقدم فؤاد كشف عصابة أبو الوفا مع فرقته الانتحارية، وتستعين فيفي بوالدها، وشقيقها سامي في تنفيذ عملية ضخمة لتهريب الهيروين. ورغم تردد أمها فإنها توافق على قبول المهمة، بينما يتربص لها الضابط، في الوقت الذي يرشح فيه سامي نفسه لمجلس الشعب، وفي اللحظة التي يتمكن فيها الضابط من كشف أمر المهربين، يكون سامي قد نجح في الانتخابات ويتمكن من الحصول على الحصانة.

وكما نرى فإن السينمائيين استمدوا موضوعاقم مما تنشره الصحف، لذا فإن هذا الفساد قد يكون حالات متناثرة، لكنه موجود.. وسوف نرى أن صورة الرجل البرلماني في السينما لم تكن بنفس الصورة التي ظهرت بها المرأة البرلمانية، فالصورة هنا مشرقة، مهما كان الزمن الذي تنتمي إليه، ويبدو ذلك من عنوان إحدى قصص فيلم "حكاية وراء كل باب" لسعيد مرزوق **1979**، بعنوان "النائبة المحترمة"، فهناك نائبة في مجلس الشعب متزوجة من موظف درجة خامسة، يعاني من رسوب وظيفي. والزوجة هي امرأة عادية في البيت تقوم بأعمالها الأنثوية وتعود من المجلس منهكة، وذات مساء ترجع إلى البيت لتفاجئ بزيارة من الوزير الذي قدمت ضده استجوابا في المجلس، ولأن موقف الوزير حرج للغاية فإنه يلوح لها أن زوجها منسي في الترقية، وأنه من الممكن أن يرقى، خاصة أن الوزير هو المسئول الأكبر في نفس الوزارة التي يعمل فيها الزوج، لكن رغم كل الإغراءات ووسط أمل الزوج في أن يتم تذكره ولو مرة وظيفيا، فإن النائبة تتصرف بشكل محترم ولا تمتثل للوزير وتصر على أن يأخذ الاستجواب مجراه مهما كان إحباط الزوج الوظيفي.

أما المرة الثانية التي ظهرت فيه نائبة في مجلس الشعب فقد كان في فيلم "موعد مع الرئيس" لمحمد راضي، فالنائبة هنا تم انتخاها عن حي القلعة، وما حوله، يزورها أهالي الحي وتعرف منهم أن منازلهم سوف تتهدم وتتحول على مشروع سياحي مشبوه، يؤدي إلى طرد السكان، وأن وراء ذلك إحدى شركات الانفتاح، وتأخذ النائبة من السكان كافة

ما لديها من وثائق تثبت ملكيتهم للأرض، وتقرر أن تعرضها على مجلس الشعب والوزراء المختصين.

ولا يخلو الفيلم من إشارة إلى فساد العضو الرجل في المجلس، فزملاؤها في المجلس يشيرون إليها بعبارات تهديد لو لم تتراجع عن طرح الموضوع على المجلس، وتعرف أن زملاءها مساهمون في الشركة الاستثمارية التي تسعى للاستيلاء على الأرض وتعرف أن حكما قد صدر لمصلحة الشركة.

لذا.. فإن النائبة تسعى بكل ما تملك للوصول إلى رئيس المجلس، ويصوره الفيلم شخصا نزيها مستقيما يتفهم قضيتها، وعندما يسمع الأمر على لسانها يقوم بإجراء اتصالات سريعة مع وزير الداخلية كي يوقف عملية اقتحام الأراضي وتنفيذ الحكم للشركة الاستثمارية. وأمام متاعب عديدة تواجه النائبة المحترمة، فإنها تسعى لمقابلة الرئيس – رئيس الدولة – وفي الوقت الذي يتحدث فيه رئيس المجلس عن أهمية حقوق المواطنين وعن مصالح الجماهير، فإن النائبة تقرر السفر إلى أسوان حيث حدد لها الرئيس موعدا.

وعضو مجلس الشعب هنا لا تحيد عن رسالتها، وذلك عكس زملائها من الرجال الذين يتسمون بالاستغلال والانتهازية. ولا شك أن وجودهم في المجلس يعني انتهاز الفرصة من أجل حماية ممتلكاتهم، وزيادة نفوذهم في عمليات الاستغلال.

وعضو مجلس الشعب هنا سوف تصل في موعدها لمقابلة الرئيس مهما كان العقبات التي اعترضتها. وسوف يتم كشف كافة أساليب الخروج عن القانون السياسي والاجتماعي. أي أن الفيلم هنا يعطي لسلطة الرئيس النهائية المعنى الطيب الوحيد، والإيجابي في الفيلم، ففي الوقت الذي يعجز فيه رئيس المجلس من حل المشكلة، بأي أسلوب، فإن اللقاء مع الرئيس هو الفيصل النهائي والأمل المنشود.

وكما نرى فإن السينما قد غيرت من منظورها السياسي خلال سنوات وعقود، فإذا كانت هناك مجرد إشارة في حوار إلى عضوية البرلمان يرددها مدير مكتب وزير لا نراه قط في فيلم "رصاصة في القلب" 1944 لمحمد كريم، حين يردد: أيوه أنا عارف أنك نائب قسم الخليفة، ومرشح لنيابة قسم الخليفة حاليا، فإن الأفلام التي ظهرت في التسعينات بشكل خاص قد بدت جريئة، لكنها استمدت هذه الجرأة مما تنشره الصحف في المقام الأول.

الفصل العشرون

الانفتاح الاقتصادي

جاء الانفتاح الاقتصادي في مصر بمثابة الحل النموذجي من قبل السلطة السياسية، بالانفتاح على الغرب خاصة الولايات المتحدة، بعد أن ظلت البلاد وقفا للتعامل الاقتصادي مع الدول الاشتراكية وعلى رأسها الاتحاد السوفيتي سابقا.

وقد انعكس هذا الانفتاح على الشكل السياسي في المجتمع بصور متعددة، فالذين استفادوا منه على المستوى الاقتصادي صاروا يطمعون في تعضيد مواقفهم وثرواتهم عن طريق ممارسة السياسة، خاصة بترشيح أنفسهم للمجالس النيابية، وصارت لهم سلطات اجتماعية وسياسية عديدة، وقد توقفت السينما عند هذا التغيير وسرعان ما عكست التغير الاجتماعي الحاد الذي أتاح للصوص الأمس أن يصلوا إلى مراكز اجتماعية، وأحيانا سياسية بدرجات مختلفة.

وفي السينما، سعت الأفلام إلى التركيز على سلبيات هذه الظاهرة التي أثرى فيها تجار المخدرات والعملات الأجنبية والمرتشون، وصعدوا السلم الاجتماعي.. وما أكثر هذه الأفلام حيث تحولت إلى ظاهرة سينمائية عكست أن أغلب رجال الانفتاح، إن لم يكن جميعهم،

كانوا في البداية على هامش المجتمع، وبرزت سمة تتردد في المجتمع مفادها: "لا تسألني عن المليون الأول".

ومن الصعب التوقف عند كل هذه الأفلام، لكننا سنختار أعمالا بعينها، نتوقف عندها بالتفصيل، حيث ناقشت السينما مسألة الانفتاحيين في أفلام من طراز "أهل القمة" لعلي بدرخان، و"الباطنية" لحسام الدين مصطفى، و"حتى لا يطير الدخان" لأحمد يحيى، و"الراقصة والطبال" لسمير سيف، و"الحب وحده لا يكفي" لعلي عبد الخالق، و"الشطار" لنادر جلال، و"المنسي" لشريف عرفة، و"هدى ومعالي الوزير" لسعيد مرزوق، و"عش الغراب" لسمير سيف.

وسوف نتوقف هنا أولا عند فيلم "الغول" لسمير سيف **1983**، باعتباره من العلامات المميزة التي توقفت عند الانفتاحيين. وباعتبار أن الانفتاح مستورد من الغرب، فإن أساليب المعالجة نفسها قد استوردت أيضا من الغرب، فقبل عرض "الغول" بعدة سنوات عرض بالقاهرة فيلم إيطالي بعنوان "المواطن الثائر" أو "المنتقم المجهول" كما عنون تجاريا، من إخراج دانتسيو كاستيلاري وبطولة فرانكو نيرو حول مواطن يضطر إلى إقامة العدالة لنفسه في مدينة ما، بعد أن تعذر عليه أن يأخذ حقه من خلال التزامه بالقانون.

والضجة التي أثيرت حول فيلم "الغول" إبان عرضه تثير تساؤلا: هل نحن أمام فيلم سياسي؟ وما هي أبعاد السينما السياسية في هذا الفيلم؟ وهل العبارات التي ينطق بها أبطال الأفلام، ومسلسلات الإذاعة

والتلفزيون منذ بداية الثمانينيات حول معاناة الناس. هل يمكن أن نجعل مثل هذه الحوارات من أي فيلم عملا سياسيا؟ لدرجة أن أصبحت مثل هذه الحوارات "لازمة" موجودة في أغلب الأفلام المعروضة على الشاشة الآن؟

والفقرة السابقة قمت بكتابتها في نشرة نادي السينما بمناسبة عرض فيلم "الغول"، مما يعكس صورة الفيلم السياسي في تلك الآونة، فبصرف النظر عن بعض الجمل التي يتبادلها الأبطال في هذه الأفلام، فإننا نجد أنفسنا أمام فيلم عادي للغاية حول مسألة الشرف والأخلاق، والبطل الشهم الذي نراه في كلاسيكيات والتر سكوت الذي يعاني كثيرا لكنه يظل يدافع عن الحق، ويسانده ضد رجل له سلطته السياسية والاقتصادية.

القوة هنا تنبع من مكانته الاجتماعية والرأسمالية، لكنه لا يمارس العمل السياسي بشكل مباشر، وإن كان يعمل لديه وزراء سابقون يمنحهم مرتبات عالية، مما يغري الوزراء الحاليين أنهم في حالة ترك المنصب يمكنهم أن يجدوا لدى الكاشف الوظيفة المناسبة.

والشخصية الرئيسية في الفيلم، هي عادل الصحفي البسيط الشريف، الذي يعمل في الصحافة الفنية بعد أن عانى كثيرا من كتاباته السياسية والاقتصادية، حسبما نسمعه يعترف لمذيعة التلفزيون مشيرة درويش التي صارت صديقته فيما بعد، وهو رجل صادق، صريح وواضح، تزوج يوما من إحدى النساء الشهيرات التي طلقت منه،

لترتبط برجل أكثر ثراء يعيش في المجتمعات العليا بعد أن تمردت على شقته في مدينة نصر المتواضعة – حسب رأيها – وأخذت معها ابنتها سحر كي تتولى تربيتها .. "تزوجت سوزي عمار من طبيب شهير من أجل الملابس والحفلات. لقد تغيرت، أما أنا فلم أتغير".

وعادل عيسى هذا يتردد في بعض الليالي على بار، ويعيش حياته بشكل هامشي.. وفي مقابل عادل، هناك الرجل الآخر الذي يدور معه الصراع. إنه فهمي الكاشف والد المذيعة التي لا يعترف بها أمام الناس، لكنه يتضايق من جمل متفاوتة مكتوبة عن ابنته، ويحاول شراء الصحفي الذي كتب كلاما ضد ابنته. كما بدا أنه اشترى ذمة رئيس تحرير المجلة. وهو يردد نفس التعبيرات التي قيلت في الصحف على لسان توفيق عبد الحي، حول صفقات اللحم الفاسد والدواجن: "قالوا فيه أزمة لحوم. قلت المؤسسة تساعد في أزمة اللحم. قالوا اللحم فاسد.. الشعب يأكل الزلط.. بلهارسيا على بلا أزرق. اشمعنى ميكروبات اللحم، ولا حد مات ولا حد عمي اللحم ينعدم.. طبعا . أنا برضو حريص على مصلحة الشعب".

والمصادفات تلعب دورها كثيرا في خلق الصراع بين الصحفي ورجل الانفتاح فالمصادفة وحدها تجعل من مشيرة ابنة له تتردد عليه. ومصادفة أخرى تجعل الصحفي شاهدا على ما يحدث في البار. وجريمة الليل التي تتم بقتل مرسي عامل البار الذي يدافع عن الشرف، ومحاولة الصحفي الكشف عن الحقيقة بالتبليغ عن الحادث والدفاع عنه دفاعا

مستميتا. يترك عمله، ولا يهتم إلا بإدانة نشأت الكاشف القاتل، وابن رجل الانفتاح.

ووسط البحث عن الحقيقة، أو إخفائها من الطرفين، لا مانع من أن يعزف الفيلم على نفس النغمة التي يسير عليها الجميع. "يقولوا انفتاح بنكسب. ما فيش انفتاح بنكسب أكثر"، وبصرف النظر عن الإسقاطات في مشهد النهاية، العبارات التي اعترضت عليها الرقابة في حينها، فإن أبطال الفيلم لا يعملون بالسياسة بشكل مباشر. وبدت السياسة مجرد كائن مجهول يتم الحديث حوله في النصف الأول من الفيلم، كنوع من إضافة البهارات داخل الفيلم في مرحلة ساخنة شهدت الكثير من الاضطرابات الاقتصادية في مصر. وبدت هذه العبارات التي نطقها أبطال الفيلم في النصف الأول أشبه بدغدغة لإثارة مشاعر المتفرجين، حيث رأينا عدة شخصيات معروفة في الحياة السياسية في تلك الآونة ممزوجة في فهمي الكاشف، منها توفيق عبد الحي الذي كان يستورد اللحوم الفاسدة، وهرب إلى اليونان ومازال هاربا.

كما أن هناك إسقاطا بين قيام الكاشف بتأليف كتاب بعنوان "مشوار على الأشواك" وكتاب أثار ضجة قبل سنوات بعنوان مقارب لرجل لعب دورا سياسيا مهما إبان حكم أنور السادات.

وقد ركز الفيلم على صور عديدة من الفساد الاجتماعي والسياسي، مثل شرطي المرور الذي يعمل لمصلحة من يدفع له رشوة، وأمين الشرطة الذي يقبض مظروفا به نقود. وفي المقابل فإن هناك وجوها

مشرقة، مثل الطبيب الذي يستيقظ ضميره أكثر من مرة للدفاع عن الحق، ووكيل النيابة حسين أبو ضيف الذي يواصل رحلة البحث عن الحقيقة.

والأجواء التي يصنعها الفيلم أمريكية تماما: اليخت، الفخامة في كل شيء في حياة الكاشف، أجواء المافيا وعصاباتها التي تنتظر عادل عيسى كي تنال منه وتضربه ضربا مبرحا، ودور الأجهزة في إخفاء الوقائع مثلما حدث في فيلم "تحرير ل. ب. جونز" لويليام وايلر **1968**. كما أن عادل عيسى يضع ساطورا بجوار كتاب يقرؤه عن الإرهابي العالمي كارلوس. كما نرى رواية "قدر الإنسان" لأندريه مالرو، وذلك قبل أن يتوجه عادل لقتل الكاشف، رغم أم ما يفعله عادل يختلف عن أسلوب كارلوس في الإرهاب، وأن رواية مارلو بعيدة تماما عن موضوع الفيلم، أو على الأقل بالنسبة للموقف الذي يقفه "الصحفي" ضد الغول.

الفيلم الثاني الذي سنتوقف عنده حول الانفتاح الاقتصادي هو "زمن حاتم زهران" لمحمد النجار عام **1987**، والذي تدور أحداثه بين عامي **1974**، **1975**، أي عقب نهاية حرب أكتوبر، ومع بداية تجربة الانفتاح بكافة سلبياتها.

وحاتم زهران هو رجل انفتاح من الطراز الأول، وزمنه ليس كما يتوهم البعض؛ فليس هناك ما يشين هذا الرجل قدر ما يمس الأشخاص الذين يحوطونه ممن يمكن أن نحبهم، أو نتعاطف معهم، فهو جاد في عمله، لطيف في معاشرته للنساء في جانبهن الأنثوي. وهو في العلاقات واضح

مع نفسه ومن حوله.. فلم يجبره أحد أن يتزوج من هالة كي يستفيد من مكانة أبيها السياسية والاجتماعية، ولا أن يسعى إلى امتلاك مديرة أعماله مروة، ثم طردها بدون سبب ملموس. ومنذ الوهلة الأولى وحاتم زهران يتصرف بوضوح أمام نفسه والمحيطين به، حتى وإن أخفى تفصيلات العمل عن شريكه رفيق، فهو واضح مع أبيه منذ الوهلة الأولى، يطلب منه مليون جنيها من أجل مشروعه الطموح. وهو يختار مروة لأنها كتلة طموح سرعان ما تصبح مساعدة القوى في العمل. وهو يكشف ضعفه أمام شبح أخيه في وجود القريبتين منه ومن أخيه. بل أنه يتعمد ممارسة الحب مع هالة أسفل صورة يحيى الأخ الذي استشهد أثناء عمليات حرب أكتوبر، وفي مكانه المفضل، وكأنه بذلك يحاول أن يتغلب على خوفه الشديد منه. بل أنه يصير شديد الوضوح مع أرملة أخيه فاطمة حين التقى بها عقب ولادتها. يبدو مباشرا في عباراته، ولا يسعى إلى تزيين كلماته مما يولد القطيعة بينهما في هذا اللقاء.

حاتم زهران رجل الانفتاح شخص واضح، حتى وإن بدا للبعض شريرا، أو انتهازيا، ومن أمثلة وضوحه علاقته بهالة التي عشقها وصعد إلى سريرها، ثم طلبها للزواج، وأغرق دواليبها بالهدايا، وعاملها كقط مدلل. ولم يسع قط إلى إيذائها أو اللعب على عواطفها. عندما أحس أن علاقتهما معا قد وصلت إلى طريق مسدود، أرسل لها باقة ورد تسلمتها في حضوره، ثم، وبكلمات رقيقة وهي تجلس فوق فخديه، أبلغها بضرورة انفصالهما: "من أجلك، وليس من أجلي".

ورجل الانفتاح الاقتصادي هنا لا يقترب من السياسة، مخمور بنجاحه وبذكائه، وهذا النجاح يشعره أنه مخلوق سوبرماني يتفوق على كل من حوله، لكنه في نفس الوقت لا يسعى إلى تحطيم أواصر العلاقات بينه وبين الآخرين، خاصة علاقته بأبيه فهو يصاب بحالة ارتباك حين يعرف أن الأب مصاب بمرض خبيث. ويسعى لإبعاد أي مؤثر عصبي عن الرجل، بل يسعى إلى إرضائه من خلال إيهامه بأنه سينجب له ولي العهد الجديد.

وقد أفرز عصر الانفتاح – حسب رؤية السينما – أنماطا عديدة، مثل مروة، أو كتلة الطموح، وهي أيضا "قرش براني"، تركت عملها كمعيدة في الجامعة، وهجرت مدينتها الإسكندرية كي تعمل في مشروع العطور الذي خطط له حاتم. تحملت الإهانات، وتلونت كالحرباء أكثر من مرة، وهي امرأة ذكية تجيد الفهم، كما يمكنها عقد الصفقات، وسرعان ما تحولت إلى مركز قوة، ومخزن معلومات. في أعماقها طيبة، في بعض الأحيان تدفعها إلى التعاطف مع شخص رفيق، ومع شبح يحيى الذي استشهد في الحرب، وتخطط مع رفيق للاستيلاء على عقل الشركة. لكنها لا تلبث أن تنهار بين براثن حاتم زهران الذي يمد لها مخالبه مهددا، مثلما تفعل الحيوانات الشرسة التي تداعب فرائسها بقوة وتلمس شعرها قبل أن تنهش لحمها.

ورغم أن الرجال مثل حاتم زهران، محاطون عادة بمجموعة كبيرة من البشر في مجالات مختلفة، إلا أن العلاقات التي أفردها الفيلم كانت

محدودة مما ساعد على تعميقها. وبدا عصر الانفتاح الذي تناوله الفيلم شخصية ثانوية، رغم أن الفيلم حاول أن يقفز بها إلى الصدارة، فالرجل الانتهازي المشابه لحاتم زهران موجود في كل عصر – وليس فقط عام 1975– وقد أشار الفيلم إلى أن في زمن حاتم زهران تحدث الكثيرون بلغة واحدة، وإن اختلفت ألسنتهم. فقد استفاد رفيق السيد من زمن الانفتاح، ودخل شريكا بالأرض الزراعية، وهو المهندس الذي لم يمارس مهنته قط، وتحول إلى إقطاعي غير منتج يشارك فقط بالأصول الثابتة في مشروع متحرك الأهداف والنوايا، وإذا كنا نناقش البعد الاجتماعي للانفتاح الاقتصادي هنا، فذلك لأننا نتعرض للبعد السياسي لهذا الانفتاح في صفحات أخرى من هذه الدراسة..

وسوف نتوقف هنا عند فيلم ثالث من أفلام الانفتاح هو "الصعاليك" لداود عبد السيد 1985، وأهمية هذا الفيلم أن الصعود الاجتماعي والسياسي الذي عاشه كل من صلاح، ومرسي قد ارتبط بمرحلة الانفتاح الاقتصادي، كما أن الرجلين ارتقيا ماليا واجتماعيا، لكنهما لم يقتربا قط من السياسة، وإن كان صلاح قد حاول أن يركب طبقة اجتماعية أعلى باقترانه من امرأة أرستقراطية فانهارت العلاقة وتحطمت أحلامه، بعبارات شديدة القسوة قضت على كل آماله بأن يرتقي إلى هذه الطبقة حقيقة، وليس فقط عن طريق المال.

وقبل أن نتحدث عن هذا الارتقاء، فإن الفيلم قريب في موضوعه من فيلم فرنسي من إخراج جاك دايري عام 1970 بعنوان

"بورسالينو"، وفي عامين متتاليين قامت السينما باقتباسه، حيث قدمه نادر جلال باسم "سلام يا صاحبي" عام 1986. والفكرة الأساسية تدور حول اثنين من الأشقياء المعدمين، يتصادقان بشدة تنازعا ذات يوم، ويعرفان أسرار الإثراء في السوق، فيعملان على أن يصبحا من سادة هذا السوق، ويسيطران عليه ثم يدخلان في صراع مع منافسين أشداء.

والأحداث في فيلم "الصعاليك" تبدأ في الإسكندرية عام 1962، باعتبار أن وقائع الفيلم تستغرق سنوات طويلة، بما فيها زمن الانفتاح الأول. والصديقان صلاح ومرسي يبحثان عن فرص للعمل في ميناء الإسكندرية، حياتهما شديدة البؤس، يرتديان الملابس الرثة، وكلاهما من أسرة فقيرة فالأول صلاح يتيم لأب كان يعمل منجدا، أما مرسي فهو أيضا يتيم لأب كان يعمل طبالا.

إذن؛ فالحاجة تجمعهما معا. يبحثان في المدينة عن فرصة عمل لسد البطون، بلا أي فائدة.. ويمعن الفيلم في تصوير هذا الإملاق الشديد، من أجل التركيز على المسافة بين الحالة التي بدأوا بها أيام التطبيق الاشتراكي، ثم ما وصلا إليه مع بداية الانفتاح الاقتصادي. فهما على سبيل المثال يحاولان العمل في أحد البارات، كفتوات، لحماية البار من البلطجية، فإذا بهما يجدان نفسيهما أمام الفتوات الحقيقيين، أكثر عددا وأشد بأسا، ويكون جزاء كل منهما أن ينالا الكدمات الشديدة في الوجه وبقية الجسد.

وفي الأفلام الثلاثة التي تصور صعود رجلين وسط تغيرات اقتصادية، فإن أهم شيء يربط الرجلين هو قوة الصداقة، وهناك امرأة تدخل بين الصديقين فتكاد تفسد ما بينهما، لا تلبث هذه النقطة أن تتوارى قياسا إلى صراع آخر، وفي "الصعاليك" تزوج مرسي من فتاة فقيرة، هي صفية، كي تنتقل للعيش مع زوجها في بيته الذي يشارك فيه أيضا صلاح، ويصور الفيلم أن صلاح يتعامل مع صفية كزوجة أخ لفترة طويلة، إلى أن أخطأ الاثنان معا أثناء غياب مرسي في السجن. وذلك من غير عمد، وبشكل عابر.

وقد تنقل الاثنان بين أكثر من عمل، دون أن يتمكنا من الاستقرار به، فمرسي يجد عملا كسائق شاحنة، أما صلاح فيعمل مناديا للسيارات، ومن أجل التأكيد على قوة الصداقة بين الرجلين يحاول صلاح أن يفتدي صاحبه بأن يبلغ الشرطة أنه الذي صدم أحد المارة، وذلك حتى لا يدخل مرسي السجن، وهو الآن زوج وأب لطفل صغير.. وفي قسم الشرطة تكاد تدور مشاحنة قوية بين الطرفين من أجل أن يدخل كل منهما الحجز، وفي الزنزانة يختلفان بشدة من أجل أن يمنع كل منهما الأذى عن صديقه، وأن يحمله هو لنفسه. وتدور مشاحنة قوية بين الاثنين كأنهما بالغا العداء، وعندما يستدعيهما الضابط للتحقيق مرة أخرى يصر كل من مرسي وصلاح أنه هو الذي قتل العابر، وأنه يستحق دخول السجن.

الصداقة هنا عامل أساسي في العلاقة، حيث أن كلا منهما يحمل مشاعر الود للآخر، ويحاول أن يرد عنه الشر، وأن يدفع ثمنه نيابة عنه. مما يعكس مدى إحساس صلاح بالخطيئة عقب أن مارس الجنس مع صفية في غياب زوجها.

ولعل تلك التفاصيل ليست بذات علاقة بموضوع دراستنا عن الانفتاح الاقتصادي ولكن هذين الرجلين القادمين من القاع، البالغي الوفاء كل منهما للآخر، سوف يرتقيان السلم الاجتماعي عن طريق الصدفة ويصبحان من سادة المجتمع.

فعندما يخرج من السجن يكون قد ازداد خبرة بأحوال الوطن اقتصاديا فاللصوص الذين كانوا هناك مارسوا السرقات مرات عديدة، وتم القبض عليهم آخر مرة، أي أنهما لو قام كل منهما بالسرقة مرة واحدة وبمبلغ كبير ما دخلا السجون، مما يؤكد المقولة التي تتردد على ألسنة الكثيرين: "لا تسألني عن المليون الأول" أو ما شابه. ويحاول صلاح أن يلقن زميله التجربة المهمة: عملية واحدة لا تكفي.

وهكذا بدأ الكثيرون من رجال الانفتاح الاقتصادي في السينما، عملية واحدة، تدبر مالا يمكن به ممارسة عمليات اقتصادية أخرى في إطار قانوني، ويشتركان بالفعل في عملية تهريب صغيرة، ويقومان باستثمار أموالهما لشراء شاحنة تكون البذرة لثروات طائلة تأتي فيما بعد؛ فعن طريق الشاحنة، أمكن شراء سيارات أخرى، وصار للرجلين مكتب.

وبدأ الوطن يشهد تغييرات عديدة، ويغدو الاثنان من الأثرياء. يصبحان من كبار رجال الانفتاح..

ومثلما حدث للكثير من رجالات هذه الفترة فإن مرسي يتعلم القراءة والكتابة، ويبدأ في التطلع إلى أعلى سياسيا، بعد أن ارتقى اجتماعيا، وفي الفيلم يحاول داود عبد السيد – كاتب السيناريو – أن يعطي إيحاءً بأن حياة مرسي أشبه بحياة شخصية اقتصادية ذات ثقل ملحوظ في الإسكندرية، وخاصة منطقة الميناء، استطاعت أن ترتقي لدرجة دخول مجلس الشعب، مما حدى بالقيادة السياسية في منتصف السبعينات أن تتحدث إليه ويطلب منه أن يخلي باله من الإسكندرية".

إذن.. فمرسي نموذج لرجل الانفتاح الذي لعب دورا في الحياة الاجتماعية بالوطن وأيضا في الحياة السياسية حيث رأى أن دخوله مجلس الشعب واكتسابه الحصانة، سوف يساعده في زيادة دائرة نفوذه الاقتصادي وأن السياسة أداة أكثر منها هدف من أجل السيطرة على السوق.

ويقول الناقد على أبو شادي في مقال نشره بمجلة "فن": أنه هنا يبدأ الفيلم في كشف آليات النظام الجديد القائم على الفساد والإفساد، حيث تصطدم مصالح الصديقين بمصالح أعلى وأكبر وتتماس مع نشاطات أخرى مماثلة تحكمها وتسيطر عليها . مافيا قوية . جذورها في السلطة وفروعها في شتى الميادين الاقتصادية، ويضيء النور الأحمر لمرسي وصديقه لا تشفع لهما عنده حصانة مرسي البرلمانية ينقض عليهما مهددا ثم

مشاركا، يفرض شروطه – وقيوده – يسقط الشريكان في شباكه. يلتهم الأرباح ويترك لهما الفتات.. وفي مشهد بليغ يخرج الشركاء إلى الشرفة يتقدمهم الدواخلي – وهو شخصية تشير إلى شخصية حقيقية في مصر السبعينيات – يتأملون مخازنهم المتجاورة، ويحدثهم الدواخلي عن أحلامه أو بمعنى أدق أطماعه: "في ظرف سنتين أو تلاتة لازم المخازن تبلع الأرض اللي حواليها، شركات الشحن والتفريغ للقطاع العام لازم تقع. لازم شركاتنا تبلعها.. الأسمنت والحديد والكيماويات. ولازم ناخد عمليات استيراد هائلة. باختصار لازم المينا تبقى بتاعتنا. بعد ما نخلص من إسكندرية، فيه بورسعيد، السويس".

ويعكس هذا الحوار منظور رجال الانفتاح الاقتصادي والسياسي وأنصار الخصخصة بهدم القطاع العام والاستيلاء على مقدرات الوطن الاقتصادية. وكما نرى فإن الدواخلي رجل اقتصاد تعلو مكانته رجال السياسة، ولا يهاب مرسي عضو مجلس الشعب. أي أن مرسي ليس أكثر من سمكة صغيرة في بحر مليء بالحيتان الضخمة.

وكما أشرنا من قبل فإنه في الوقت الذي يسعى مرسي لزيادة عملياته الاقتصادية، عن طريق السياسة، فإن صلاح يحاول ركوب طبقة أعلى، من خلال ارتباطه بمنى ابنة الأستاذ الجامعي الذي ينتمي إلى طبقة أرستقراطية تغيرت مكانتها مع الانفتاح، لكن منى لم تقبل أن ترتبط بزوج من طراز صلاح مهما امتلك من مال، فتعامله بازدراء شديد وتتركه في عرض الطريق بعد أن تذكره بأصله البدائي.

ويرى رجال الانفتاح في الفيلم أن الصراع على مناصب سياسية: " بعد عشر سنين، عشرين سنة، ولادنا حيبقوا وزراء وحكام. إذن فرجال الانفتاح كما صورهم السينما يطمعون في مقاعد الحكم وأن يكونوا وأخلاقهم رجال سياسة في المقام الأول؛ لذا فالصراع شديد بين الطرفين، بل أيضا بين الصديقين الذين لم يفسد شيء بينهما سوى المال، فانهار حلم كل منهما: الاجتماعي، والسياسي.

الفصل الحادي والعشرون

تجارة الأسلحة

إذا كانت تجارة المخدرات هي المهنة الأكثر انتشارا في السينما المصرية، فإن تجارة الأسلحة هي الأكثر خطورة في هذه السينما، وذلك بالطبع لأنها ذات أبعاد سياسية، وأيضا لأن أصحابها هم الأكثر سطوة، وسلطة، وقوة .

ولعل ذلك ينعكس في حواره ردده مرسي نوفل (محمود حميدة) في فيلم "عصر القوة" لنادر جلال، حينما سعى للقاء خصمه، وطلب منه أن يتنازل له عن واحد من مشروعاته بأن يعلمه كيف يدخل في تجارة السلاح، قائلا:

- جربت كل المهن، ونجحت فيها، وعندي مشاريع من كل نوع.. لكنني لم أستطع مثلك أن أدخل إلى سوق السلاح.

ويرفض الفيومي رفضا باتا، وهو الذي وافق قبل دقائق أن يتنازل له عن مشاريع عديدة منها: أحياء سكنية في أسيوط، والواحات، ومشاريع أخرى مقابل أن يسعى الفيومي لمساعدة مرسي في أن يخلص ابنه الأصغر من ورطة اتهام في جريمة قتل عمدا.. لكن الفيومي يرفض أن

يدخل خصمه دائرته الخطرة، موافقا على أن يضحي بابنه ولو لبعض الوقت.

هذا المشهد الهادئ الساخن الذي ينتهي بعدم اتفاق الطرفين، يعكس مدى خطورة الاتجار بالأسلحة، ليس على المستوى المادي، بل مع المستوى السياسي، وسوف نرى عندما سنتوقف عند هذا الفيلم، كيف ردد الفيومي تعليماته لرجاله بتوزيع الأسلحة في مناطق الصراع بأفريقيا وآسيا، وأماكن ساخنة عديدة في العالم من حولنا.

ارتبط الإتجار بالسلاح، إذن، بالسياسة، خاصة العمليات المشبوهة، وليس الإتجار هنا قصده توزيع الأسلحة على من سيأخذون بالثأر لقتلاهم، ولكن أهمية العمليات التجارية، هو ما يسمى بألعاب السياسة القذرة. فإذا كان السلاح من مهام الدولة والقوات المسلحة، فلا شك أن الإتجار بالسلاح غير مشروع مرتبط بالعمليات القذرة في مناح عديدة.

وفي الأفلام التي تدور حول حرب فلسطين **1948**، فإن تجار الأسلحة هم الذين أتوا بالفاسد منها في صفقات مشبوهة، مما أدى إلى مقتل خيرة الشباب الذاهب إلى الحرب، وهؤلاء التجار يمثلون قطاعا خاصا، يستوردونه ويبيعونه للجيش، وليست هناك إشارة في أي من هذه الأفلام إلا أن القوات المسلحة هي التي استوردت السلاح، بل أن أشخاصا قريبين من السلطة – خاصة الملك – هم الذين يفعلون هذا..

إذن فهي مهام شخصية مشبوهة يدعمها الملك من وراء الستار، باعتبار أن هناك عمولات مجزية ينالها الشخص بالإضافة إلى الأرباح الطائلة.

وتجار الأسلحة الذين رأيناهم في أفلام من طراز "الله معنا" لبدرخان و"الأقدار الدامية" لخيري بشارة مقربين من السلطة، ويحققون المزيد من المكاسب المالية، والمكانة الاجتماعية.

وقد ارتبط ظهور أفلام عن تجار الأسلحة في فترات سياسية بعينها، فإلقاء اللوم على تاجر السلاح الفاسد بأنه سبب لهزيمة **1948**، وأنه بمثابة تمهيد لقيام الثورة قد كان الموضوع الرئيسي في أفلام عديدة إبان الخمسينيات، وفي هذه الأفلام قدم كمال عطية فيلما يحمل اسم "سوق لسلاح" باعتبار أن الاسم هنا لمنطقة تهريب مخدرات وليس سلاح، وليس للفيلم أي علاقة بتهريب أو بالإتجار في الأسلحة.

أما الفترة الثانية، فهي تبدأ من منتصف الثمانينات وحتى الآن، باعتبار أن مع عصر الانفتاح قام الكثير من رجال الأعمال بتغطية صفقاتهم المشبوهة في مجال السلاح من خلال الإتجار في سلع وبضائع عادية لا تثير أي أقاويل حولها.

والجدير بالذكر أن تجارة الأسلحة تشهد نوعين من النشاط:

الأول: مشروع يتمثل في بيع الأسلحة للدفاع عن الذات مثل المسدسات أو البنادق في بعض الأحيان، ومثل بنادق صيد الطيور والحيوانات. وظهور مثل هذا النوع من التجار في السينما محدود،

وأبطال هذه الأفلام لا يعملون بالسياسة، وإن كانوا يتمتعون بمكانة اجتماعية كبيرة، تبعا للثروات العالية التي يتم تحقيقها من هذه التجارة، وذلك مثلما حدث في فيلم "أبناء وقتلة" لعاطف الطيب.

أما النوع الثاني، وهو خارج على القانون، ويمارسه أصحابه بشكل مستتر، وهو تخطى في الأسلحة الكثير من طراز المدافع والبنادق الآلية. وأصحاب هذه المهن – كما أشرنا – يتسترون وراء أعمال أخرى. ويعتبر هؤلاء الرجال من الخارجين على القانون، وإن كانوا يعملون بنظام الأسر المافياوية، وغالبا ما تنتهي أحداث هذه الأفلام بالدم والعنف، مثل "عصر الذئاب" لسمير سيف **1986**، و"عصر القوة" لنادر جلال **1992** – لاحظ تشابه الأسماء – بالإضافة إلى "عش الغراب" لسمير سيف **1996**، و"علاقات مشبوهة" لعباس الأعصر **1996**. وكما نرى فإن العاملين في هذه الأفلام يكادوا أن يكونوا نفس الأسماء، علما بأن هذه الأفلام قد ظهرت تقريبا في نفس الأعوام، مثل عام **1986** الذي شهد ميلاده "أبناء وقتلة" وعرض عام **1987**، و"عصر الذئاب". ثم في عام **1996** الذي عرض فيه "علاقات مشبوهة" و"عش الغراب".

وفي فيلم "أبناء وقتلة" رأينا صعود المواطن شيخون من خلال أحداث أساسية شهدها الوطن، فالفيلم يبدأ ليلة السادس والعشرين من يوليو **1956** أو بالدقة في تلك اللحظة التي أعلن فيها الرئيس عبد الناصر تأميم قناة السويس؛ فالمواطن سليمان الشهير بشيخون، يعمل في

حانة يملكها أحد اليهود، كساق للزبائن. وهو أحد الذين تلقوا خبر تأميم قناة السويس بإلقاء بعض التعليقات، ثم ما لبثوا أن انهمكوا في أعمالهم. وهو أحد الذين استفادوا من هذا التأميم؛ فهو لا يملك شروى نقير، استطاع بفهلوته أن يمتلك البار الذي يعمل فيه مناولا في أربعة أيام لا أكثر.. وهو أحد الذين استغلوا هذه المناسبة للاستفادة منها رغم ما دفعه من ثمن فيما بعد.

فمنذ الوهلة الأولى، وشيخون يطلب الأشياء بأسلوب غير شرعي.. عندما أخذ أموال زوجته الراقصة صبيحة زفافهما كي يكمل ثمن البار، ثم عندما خرج من السجن يطلب حضانة ولديه بالقانون فإذا به يخسر دعوته لأن زوجته استندت إلى علياء القوم. وشيخون أقرب إلى دون كورليون – بطل فيلم الأب الروحي – في أنه يتخلص من أعدائه في الوقت المناسب، كما أنه يتاجر مثله في الأسلحة، فيما بعد. وعندما يجد أن الوسيلة قد ضاقت به يتجه إلى العنف، مثل تخلصه من زوجته في جريمة متقنة، ثم التخلص من شريك له. وهو يردد مثل "كورليون" أنه لا يتاجر في المخدرات، بل يتاجر في الأسلحة، ومن وقت لآخر يخترق القانون. كان يشترى أسلحة قام بعض الأعراب بتهريبها من سيناء عقب حرب يونيه **1967**.

ويعطى الفيلم بعدا إنسانيا لتاجر الأسلحة هنا، فهو يصون العهد لأخته، ويحفظ الود لزوجها اللص الذي أعطاه المال لشراء البار. وعندما يتم القبض على زوج الأخت يأتي بأخته كي تعيش معه، وتصبح هذه

الأخت فيما بعد سيدة البيت الحقيقية خاصة بعد أن تموت الزوجة دلال. وهو يكن حبا لهذه الأخت فينصاع لكلامها، ويتمثل لتهديداتها. هذه الأخت التي كانت دائما طيعة له، فقامت بتربية طفليه، وصارت الأم الحقيقية لهما.

وشيخون لم يمارس السياسة، وهو يصعد اجتماعيا، بعد أن اكتشف أن أكبر ناس في البلد يمكن أن يلقوا به من حيث آتى، لذا كان عليه أن يصادقهم. شيخون ليس شرا كله، وليس خيرا كله.

وتجارة الأسلحة هنا سر خاص يتوارث بين الأجيال، وقد سعى شيخون إلى أن يشتري محل الأسلحة من معلمه الذي عمل عنده بعد أن اشترى البار ذات يوم. أي أن تجارة الأسلحة هنا أمر مشروع، لكن الابن وحيد الذي تولى أعمال أبيه في تجارة الأسلحة وسار على دربه. يمارس الابن ما يمليه عليه الأب بكل دقة ويطيعه حتى فيما يخصه.. وقد جعل السيناريو من الابن الوريث لتجارة الأسلحة شابا أقل التزاما، خائبا في حياته العاطفية قد يسهر في الملاهي الليلية يغرر بابنة خاله يتزوجها فيما بعد تحت ضغط من عمته.

ومثلما ارتبطت عائلة دون كورليون بالسياسة الأمريكية في حدود ضيقة، في أول الأمر في الجزء الثالث من "الأب الروحي"، من خلال تمويل الثوار الكوبيين بالسلاح، فإن أسرة شيخون ارتبطت بالسياسة بشكل غير مباشر، فلا شك أنها استفادت من بعض الأحداث التاريخية كما أشرنا حول تأميم القناة، ثم الإتجار بالأسلحة. والتعامل مع

الشرطة ببيع ما يلزمها من سلاح عند الحاجة. ومع ذلك ظل شيخون مجرد تاجر سلاح قد يلجأ إلى الالتواء، لكنه مثل دون كورليون لم يلعب سياسة، ولا تاجر في المخدرات.

أما الفيلم الثاني في هذه الفترة، فيختلف كثيرا سواء من حيث الموضوع، أو من حيث السمات التي اتسم بها تاجر السلاح، وبالطبع طبيعة التجارة والمهنة. وشوكت هنا رجل أعمال كبير يمتلك شركات استثمار، ويتاجر في الممنوعات، خاصة الأسلحة لصالح إحدى الدول العربية. ومن خلال مقدمة طويلة يقدم الفيلم شخصياته الواحد تلو الآخر، منهم حنان الموظفة التي تحلم بالزواج من حبيبها حيث طالت خطبتهما لعشر سنوات. ثم هناك سامية الصحفية التي تبحث عن المتاعب. وهناك عقيد الشرطة يحيى الذي يعيش حياة بسيطة في أسرة صغيرة، ويحسب للمرتب الشهري ألف حساب، وأحمد مدرس التربية الرياضية الذي تأخر في الزواج من حنان لأسباب مالية.

وتجيء نمطية المواجهة في أن فتاة جميلة مثل حنان يمكن أن تسيل لعاب أحد عملاء شوكت ويطلبها لنفسه، ثم ينال منها، وفي أن عقيد الشرطة التي ينبغي أن تقبض عليه، بل أنه يهدد رجال الشرطة باللجوء إلى قوة سياسية عليا، مما يعني صلابة مكانته وصعوبة الإيقاع به من قبل خصومه: العقيد، ثم أحمد من بعده، فالعقيد فقد زوجته في حريق مروع دبره شوكت مما يزيد من رغبته في الإيقاع به، ويجد أحمد نفسه يحمل بندقية آلية كي ينال من شوكت الذي اغتصب خطيبته حنان.

والأحداث تدور في شيراتون الإسكندرية في أول عام من إنشائه، حيث سيدور لقاء سري بين شوكت ووزير دولة تمهيدا لعقد صفقة. وإلى الفندق يأتي أحمد للانتقام، وأيضا "يحيى" لحسم الأمر، وإلى المكان أيضا تجيء حنان سعيا لإنقاذ خطيبها. كما تجيء الصحفية لتغطية الحدث، ويأتي عشرات من رجال الشرطة يحاصرون الفندق، ويملأون ردهاته شاهرين أسلحتهم، كما يأتي مدير الأمن لإنقاذ الرهائن من يدي أحمد، وفي الفندق هناك قاعات للاجتماعات السرية السياسية والعلنية.

تاجر الأسلحة هنا، هو شرير الفيلم، لا يوجد منفذ واحد للعبور منه إلى عالم خير؛ فهو يتاجر في السلاح، ولا يتورع عن القتل، ويستحل لنفسه اغتصاب سكرتيرته التي سلمها لقمة سائغة إلى أحد عملائه. وهو شديد القسوة يستند على قوته في المجتمع، وهناك إشارت إلى قوة علاقاته السياسية مما يعكس دوره السياسي على المستوى المحلي والعربي، بالطبع من خلال ما يتاجر به، حسبما يقول الفيلم..

وإذا كان مصطفى محرم قد وضع عينيه على ثلاثية "الأب الروحي" السينمائية وهو يكتب فيلم "أبناء وقتلة" فإن بشير الديك مؤلف "عصر القوة" قد وضع عينيه أيضا على نفس الثلاثية، ونحن لن نسعى هنا إلى تحليل الفيلم، بقدر التركيز على موضوع الإتجار بالأسلحة، فلا شك أنه الفيلم الأكثر اهتماما بهذه النقطة، حيث تتسع عمليات أسرة الفيومي، ودائرة التعامل، مما أسماه بصفقة القرن.

صفقة القرن هذه تبدو واضحة، كما أشرنا في بداية حديثنا، من خلال اجتماع سري عقده أدهم الفيومي مع رجاله، وكلهم من أسرته، خاصة أبناؤه الذكور، فبلغهم أن حلف وارسو، بعد التغييرات التي حدثت في مطلع التسعينات في الكتلة الشرقية قد قرر بيع أسلحته، وفي الوقت الذي يردد فيه أحد أفراد العائلة بأنه يجب تدبير مئات الألوف من الدولارات للعملية، فإن الأب يعلن أنه في حاجة إلى ثلاثة مليارات دولار نقدية من أجل تمويل ما أسماه بصفقة القرن.

ويكتب كمال رمزي في مطلع حديثه عن الفيلم في مجلة "فن" أنه: "الأعجب أن طموح العائلة يمتد لشراء الأسلحة المتوسطة المدى، التي سيتم الاستغناء عنها، طبقا لاتفاقية سولت.. ولاحقا سيقال أن وفدا سوفيتيا قادما من موسكو كي يوقع عقد بيع هذه الأسلحة مع عميد العائلة السيد أدهم الفيومي" ..

وحسب كلام الناقد، فإن كاتب السيناريو بشير الديك قد اقتحم منطقة تجارة السلاح الشائكة من دون معرفة كافية، فالكلام المفرط في سذاجته، عن شراء الأسلحة المتوسطة المدى، فضلا عن ترسانة حلف وارسو لا ينطلي على أحد فحسب، بل يذهب بالحد الأدنى من مصداقية الفيلم. فلو أن "عصر القوة" تواضع قليلا، وادعى أن صفقات السلاح تتضمن مسدسات وقنابل يدوية، وهاونات وبنادق وذخائر، لهان الأمر، خصوصا أن هذه الأسلحة ملائمة لهذه الحكومة وهؤلاء الثوار..

ولكن أن يقال بأن الصفقة من المزمع أن تشمل الصواريخ متوسطة المدى، فإن المسألة في هذه الحالة تصبح مجرد لغو فارغ" .

ولسنا هنا بصدد تحليل الفيلم، لكننا أمام "الأب الروحي" بنفس السمات، وإن كانت التجارة لدى العائلات المتنافسة هي الأسلحة، فمرسي نوفل يحاول الضغط بأي شكل على الفيومي من أجل أن يدخل معه في صفقات السلاح، ومن أجل هذه المنافسة غير المتكافئة، فإن الضحايا يتساقطون بين العائلتين، حتى تعتلي المرأة عرش أبيها في قيادة الأسرة.

والمهم هنا من الناحية السياسية، هو أن عائلة الفيومي تعمل بالسلاح دون أي ذكر للسياسة الداخلية. والمتاجرون بالأسلحة هنا يتعاملون مع جهات عالمية، وأفريقية، يساعدون ثوار الصومال، ليس بسبب اتجاه أيديولوجي، وإنما من أجل الإتجار، ويتحدثون عن حزب وارسو المنحل، وعن المصالح المشتركة، وتوقيتات الصفقات، وعن استقبال مندوب من موسكو. كلها تعبيرات سياسية بين عائلته وبين جهات أجنبية، كأنما الحكومة لا تعرف شيئا عن هذا الأمر، وإذا كانت هناك تصفيات، فهي بين عائلتين تعملان في نفس المجال بعيدا عن اهتمامات المسئولين، وفي النهاية، فإنه بعد رحيل وسقوط أطراف من العائلتين، فإن المسيرة تستمر، باعتبار أن المرأة أمينة سوف تجلس في مقعد أبيها عقب رحيله.

يعني هذا أن تجارة الأسلحة مستمرة، موجودة بين عائلات أقرب إلى المافيا، بل أشد، وأنها سوف تشهد تطورا على يدي امرأة كانت في بداية الأمر تهتز بشدة لمشهد القتل، فصار عليها أن تتاجر فيما يدمر ويسقط القتلى.

وقد ردد المخرج نادر جلال بعض الكلمات المبتسرة عن الفيلم، في حديث أجرته مجلة "نورا" اللبنانية مرددا: "الموضوع الرئيسي لم يعالج قبل ذلك في السينما العربية، وهو تجارة السلاح. وتجارة السلاح تعني بالشكل الأوضح: التجارة بالحروب والدم. وهذه الظاهرة كما أعرف، ويعرف كل الناس، كان لها دورا كبيرا وخطيرا فيما مضى من الأيام، سواء في لبنان أو في العالم العربي كله أو الشرق الأوسط ".

والجدير بالإشارة أن تجارة السلاح هنا هي بمثابة ديكور فقط كذريعة للصراع بين الأسرتين، فنحن في الأفلام السابقة كلها لا نرى أي أسلحة تتم التجارة بها خاصة تلك التي يتم الحديث عنها في الصفقات، أما ما نراه من أسلحة فهو الذي تتم بها تصفية رجال وأعوان الأسرتين.. والغريب أنه يأتي في حوار بين مرسي وبين أمينة: "ولما أقول كلمتي تبقى هي اللي تمش .. ده للمصلحة العامة. أنا عندي اتصالات مهمة لازم أقوم بيها في وقت محدد، وبأسلوب محدد".

لكن البادي أن الأسلحة هنا هي ديكور، وهي إطار المواجهة بين العصابتين، كما أن مسألة المصلحة العامة التي ترددها المرأة هنا تبدو

مهمة وغامضة، فهل الإتجار بالأسلحة يشكل مصلحة عامة، ولمصلحة من في المقام الأول؟

والأسلحة المشار إليها في الأفلام السابقة، هي كما نلاحظ تقليدية من بنادق ومسدسات وقنابل وما إليه، تنقل في صناديق ضخمة وتحتاج إلى سفن وإجراءات أمينة، لم تشر إليها هذه الأفلام، لكن هناك نوعا جديدا من الأسلحة تحدث عنها فيلم "عيش الغراب" لسمير سيف **1996**، وهو شحنة من مواد مشعة سوف تصل إلى جهة معادية.

والصراع هنا حول الأسلحة، والإتجار بها، أو تهريبها يأتي في الخلفية أيضا، لكنه يحمل اسم العملية التي سيقوم بها اثنان من رجال الأعمال، أحدهما هو أجنبي اسمه شتاينر، وهو كما يبدو اسم ألماني، وهو رئيس لعصابة مافيا دولية تود الاستيلاء على شحنة المواد المشعة التي ستصل إلى الجهة المعادية والتي نعرف أنها إسرائيل.

وشتاينر يعرف أن رجل أعمال مصريا اشترى هذه الشحنة النووية من إحدى الدول الاشتراكية سابقا. وقام بإخفائها في إحدى المغارات بجبال سيناء، تحت حراسة البدو الذين لا يعرفون حقيقة الشحنة، بل يعتقدون أنها ليست سوى مخدرات.

وقصة الفيلم حول مصطفى ضابط سابق كان حارسا ضمن حرس أنور السادات حين تم اغتياله، ومصطفى هذا يشعر بالإحباط لدوره السلبي في الدفاع عن الرئيس المغتال، وهو يعيش في عزلة شديدة

بعد أن انفصل عن زوجته التي تعيش مع رجل الأعمال صاحب شحنة المواد، كما أن ابنته الصغيرة مريم تعيش مع أمها، هذه الأم عزة منصور تعمل الآن كأول مندوبة لمصر في هيئة الأمم المتحدة، وهو منصب سياسي كما نرى. إذن فأبطال الفيلم الرئيسيون لهم دور بارز، وعلاقة ما بالحياة السياسية، والدور الذي سيقوم به الضابط السابق مصطفى سيكون أيضا سياسيا، رغم وجود الدافع الشخصي في المواجهة، فشتاينر يقوم بخطف الطفلة مريم، ويتخذها رهينة مقابل تسليم الشحنة، وهو موضوع غريب للمقايضة، قل أن نراه في سينما التهريب، فيمكن خطف الأطفال من أجل مقابل مادي، لكن أن تكون طفلة هي الطرف الأخر للمقايضة بشحنة من اليورانيوم، هو أمر جديد في السينما المصرية.

وشحنة اليورانيوم موجودة في خلفية الأحداث، حيث تبدو ماثلة دائما أثناء المواجهة بين الأطراف المتصارعة، فمصطفى يستعين بصديق قديم له من أجل إنقاذ ابنته من الرجال. ثم ينتقل الصراع إلى حيث توجد الشحنة في مغارة داخل سيناء. وتلتقي كل الأطراف المتصارعة، ومرة أخرى يتم اختطاف الطفلة، وبعد صراعات ومطاردات، تنجح الشرطة في الإمساك بصندوق اليورانيوم قبل أن تصل إلى دولة معادية، يشير إليها الفيلم أحيانا أنها ترعى الإرهاب.

وحول مسألة "عيش الغراب" تحدث سمير سيف إلى مجلة "فن" في **24** يونيه **1996** مرددا: "أن عنوان "عيش الغراب" يحقق هدف الغموض، سواء بالنسبة للمتلقي الذي يتصور وجود علاقة بين الانشطار

النووي، والغذاء، ويقول "هذا الفيلم كتبت قصته منذ أكثر من عام، بعد ما استرعت انتباهي ظاهرة تهريب وتجارة المواد النووية، وأحسست أنها تتم من دون حسيب أو رقيب، وفي ظل حالة فلتان أصابت العالم في أعقاب انهيار وتفكك الاتحاد السوفييتي. انتابني شعور بالقلق حول سوق للمواد النووية، وتشاء الظروف أن ما تخوفت منه منذ عام يتحقق بحذافيره في الوقت الراهن".

ومن الواضح – مع مرور الوقت – أن السينما وجدت في الإتجار بالأسلحة وسيلة مؤكدة لأفلام الحركة، فتاجر السلاح أحق بأن يستخدم، هو ورجاله، كل ما هو مدمر وفتاك من أجل القضاء على خصومه، ولعل فيلم "علاقات مشبوهة" لعادل الاعصر **1996** هو أحد الأعمال التي لا يشترط أن يقترب مهرب السلاح فيها من السلطة، وبالتالي فإن صفقات الأسلحة تعتبر بمثابة عمليات إجرامية تدفع أصحابها إلى القتال الضاري فيما بينهم.

والأطراف المتصارعة هنا تتمثل في البرنس العربي، ورشاد. والبرنس العربي يتحدث بلغة فصحى دون أي إشارة إلى هويته، أما رشاد فإنه يلجأ إلى مهرب سلاح أكثر خطورة، وهو موسى يعمل بدوره لحساب جهات أخرى.

والإتجار بالسلاح هنا نوع من أنشطة عصابات مافياوية، يتناحرون فيما بينهم، أشبه بما يحدث لرجال العصابات الذين يتاجرون في أي نوع من الممنوعات، كالمخدرات والأموال.. داخل الفيلم هناك

علاقات بين الرجال والنساء تزيد من لهيب المواجهة دون أن تكون هناك إشارة إلى مصادرة الأسلحة، أو إلى الجهة التي ستتوجه إليها، وإن كانت هناك إشارة عابرة في نهاية الفيلم من خلال مانشيت في إحدى الصحف حول القضاء على التطرف والإرهاب، وكأن هذه الأسلحة كانت في طريقها إلى الإرهابيين، بصرف النظر عن السلوك المشين للأشخاص الذين يقومون بتهريب الأسلحة، فهم يشربون الخمور، ويعيشون حياة ماجنة.

وعلى طريقة هذا النوع من الأفلام، فإن هناك شخصية بارزة في مكانتها الاجتماعية، تدعى الباشا، هي التي وراء كل هذه الصفقات، دون أن يتم تأصيل هذا النوع من الصراع وأسبابه، وكأننا نكرر حدوتة فيلم "سمارة" لحسن الصيفي. إذن فقد صارت حكاية الإتجار بالأسلحة مجرد آداه لا أكثر، وإذا كانت بعض الأفلام قد مرت عليها بشكل عابر كجذور سياسية، فإن السينما – كما سبقت الإشارة – استفادت من هذه التجارة، وهي بالطبع مرتبطة بالسياسة بكافة الأشكال كي تكشف شراسة الصراع بين أطراف جعلتهم تجارهم أكثر قوة وثراء، ومكانة اجتماعية، وفي بعض الأحيان تتم الإشارة إلى الجانب السياسي منه.

ورغم أن السينما ستعود إلى هذا النوع من الإتجار السياسي فيما سوف يتم من إنتاج سينمائي، فان الموضوع بدا كأنه استهلك نفسه، ولكن هل هناك فن استهلك حواديته مثلما تفعل السينما المصرية؟

الفصل الثاني والعشرون

الاغتيال السياسي

في الكثير من الأحيان، ارتبطت السياسة بالعنف من قبل الذين يمارسونه، أو الذين يقفون ضد رجال السياسة. وقد اتخذ هذا العنف العديد من الأشكال، منها الجريمة والاغتيالات والقهر، وبدت هذه الظواهر بمثابة الفعل ورد الفعل من الطرفين، قد يبدو أحدهما في الجانب الشرير وقد يبدو الآخر إلى جانب الحق والعدل.

ونحن نتعاطف مع أو نقف ضد أشخاص لهم مواقفهم السياسية، حسب الجانب الذي يتخذونه في ممارسة الحياة السياسية، وقد اتخذ شكل الجريمة والعنف تدرجا من الاغتيال إلى التعذيب، والقتل المباشر، وتصفية الخصم، وتدبير المؤامرات وغيرها.. وقد يبدو من هذه النقاط أنها متداخلة ومتشابهة لكن لا شك أن الحق والسياسة ونوع الجريمة هي التي تفصل بين كل واحدة منها، والأخرى.

فالاغتيال السياسي الذي ستبدأ به الحديث يبدو واضحا، وعن عمد ومع سبق الإصرار والترصد مارسه الطالب إبراهيم حمدي ضد رئيس الوزراء عبد الفتاح باشا في فيلم "في بيتنا رجل" لبركات **1961**، فإبراهيم حمدي واحد من مجموعة شبابية تناهض الاحتلال البريطاني لمصر،

وفي أحد الاجتماعات السرية يتردد سؤال: "مين اللي يستحق القتل أكثر، العسكري الإنجليزي اللي بيخدم بلده، ولا العميل المصري اللي بيخون بلده؟"

إذن فمن التساؤل الذي يردده هذا الطالب، عضو الخلية السياسية، فإن الإجابة هي القتل، سواء لرجال الاحتلال البريطاني أم الذين يساعدونهم. وتأتي الإجابة من خلال فعل حقيقي حيث يتربص إبراهيم حمدي، ومجموعة من زملائه، برئيس الوزراء، ويتم إطلاق الرصاص عليه أمام مبنى رئاسة الوزراء، أي وهو في قوة عنفوانه السياسي، ووسط رجاله الذين يطلقون النيران على الشباب، ثم يقومون بالقبض على إبراهيم. ويتعرض للتعذيب دون أن يبوح بأسماء شركائه قبل أن يودع في مستشفى السجن بالقصر العيني.

الاغتيال هنا بالطبع سياسي، والقتيل هنا رجل سياسة خائن، والقتل نفسه عمل شرعي، كأنما الشباب الثوار قد نفذوا ناموسهم السياسي والخاص، وهذا الشاب كما وصفه سامي السلاموني في مقاله عن الفيلم "وطني هارب من البوليس بعد ارتكابه عملا نبيلا على المستوى الوطني أو الثوري، لكنه عمل إجرامي بالنسبة للبوليس والنظام كله".

الاغتيال هنا وطني، والمغتال خائن، أما القاتل فهو صاحب موقف ورسالة ويتبع مجموعة تعضده وتقف بجانبه..

وبعد إنتاج الفيلم بثلاثة وثلاثين عاما، رأينا اغتيالا سياسيا مشابها لكنه مختلف في الأهداف والتفاصيل في فيلم "الإرهابي" لنادر جلال عام 1994 م.

القتيل هنا كاتب يتصدى لفكر متطرف، يكتب مقالات فكرية لكشف حقيقة الدين واستنارته، وهو مستهدف من الجماعات المسلحة، حيث يقتل على الطريق، وهناك في الفيلم أكثر من اغتيال سياسي، حيث يقوم المتطرف الإرهابي بتفجير أتوبيس، كما يغتال ضابط شرطة، وتسوقه الظروف إلى الإقامة في بيت أسرة باسم مستعار وشخصية مغايرة، أي أن الفيلم به عمليتا اغتيال، إحداهما مستمدة من الواقع، والأخرى مشابهة لما دار في الشارع المصري في التسعينيات..

وقد توقف مجدي الطيب عند التشابه بين فيلمي "الإرهابي" و"في بيتنا رجل" من خلال سؤال الكاتب لينين الرملي – كما جاء في مجلة فن – فردد إذا أردت عقد مقارنة بين البطلين في الفيلمين، سنجد الفارق كبيرا وهائلا، فالبطل في فيلم "في بيتنا رجل" كان وطنيا بالفعل، والأسرة خبأته وهي تدرك بالفعل أنه كذلك، لكن في فيلمنا "الإرهابي" يبدو الأمر على النقيض من ذلك، فالبطل الحقيقي يختبئ لدى أسرة لا تعلم حقيقته كإرهابي، بل تظنه مدرسا. وعندما تكتشف شخصيته تنقلب ضده فورا. فالفكرة تختلف في "الإرهابي" إلى حد بعيد، حيث أركز على الشخصية التي تقهر خطأ، ولكنها بفيلم "في بيتنا رجل" كانت محددة وواضحة منذ اللحظة الأولى لدخولها منزل الأسرة، فهو فدائي يريد أن يختبئ، والأسرة

تحاول أن تعينه على ذلك من دون صراع درامي أكثر من هذا. لكن أزمة "الإرهابي" أنه وجد نفسه وسط مناخ مناهض لأفكاره على طول الخط.. وإبراهيم لا يتوقف عند عملية سياسية واحدة، فهو يرفض الهرب من الوطن في اللحظة الأخيرة، ويقرر العودة من أجل المشاركة مع مجموعة من زملائه بهدف نسف معسكر للجنود الإنجليز ويموت على أسواره برصاص العسكر، لكن بعد أن نجح في زرع المتفجرات التي تنسف المكان.

الاغتيال السياسي هنا وطني في المقام الأول، أما في فيلم "الإرهابي" فهو ضد الوطن، وفيه قتل للأبرياء خاصة السائحين، كما أن المواجهة تختلف؛ فالرصاص يجابه الكلمة، والدماء البديل للحوار، ولذا فإن الاغتيال في الفيلمين يختلف باختلاف زاوية كل منهما رغم أن النتائج متشابهة، فالبطل في كلتا الحالتين يموت، وهناك مجموعة ينتمي إليها تساعده في الحدث الوطني، ثم تغتاله في الإرهابي.

لكن التشابه بين الفيلمين أن الذين يمارسون السياسة يرون أن الرصاصة هي الفيصل في الحل لقضية معلقة، وعلى من يمارس العمل السياسي أن يستخدم السلاح لوضع الحد الفاصل مع خصمه وذلك رغم تباين الأهداف.

أما فيلم "جريمة في الحي الهادئ" لحسام الدين مصطفى **1967** فهو حول اغتيال سياسي من نوع آخر، ففي أواخر الحرب العالمية الثانية، كانت العصابات الصهيونية تحاول أن تفرض وجودها في قلب الوطن

العربي، وقد وضعت عصابة "نسترن" مخططا محكما لاغتيال اللورد موين الوزير البريطاني المقيم في القاهرة، الذي لا يعجبه موقف بلاده من إسرائيل على حساب صداقة العرب، وقد سعت العصابة إلى التخلص منه وإحراج مصر، فأرسلت شابين مدربين أحسن تدريب على التنكر والقتل والهروب، وقد نجحت المباحث المصرية في كشف دوافع الجريمة، حيث يتولى الضابط أحمد عزت مهمة الكشف عن التنظيم الذي وراء القاتلين، فتلجأ العصابة إلى اختطاف ابنته الوحيدة كرهينة. والمهم هنا هو عملية الاغتيال التي قام بها الشابان المصريان، حيث تم تصوير القبض عليهما فوق كوبري أبو العلا مثلما حدث في الواقع .

وهناك نوع آخر من الاغتيالات السياسية في فيلم "سنة أولى حب" الذي قام بإخراجه أربعة مخرجين عام **1977**، عن رواية لمصطفى أمين، حيث يصور الصراع السياسي في مصر في بداية الثلاثينيات، فهناك فساد حكومي، ومؤامرات ودسائس ضد المعارضة. والطلبة في حالة غليان يقومون بالمظاهرات ضد الحكومة من أجل حماية الدستور. ويتوقف الفيلم عند عمال العنابر بالسكك الحديدية الذين كانوا كما ذكر عبد المنعم سعد في كتابه الموسم السينمائي (**10**) أول من قاد الثورة ضد الحكومة، وضد الحكم الفاسد يطالبون بالحرية، وخروج الإنجليز والاستعمار من مصر. ومنهم العامل حنفي عبد الكريم الذي يتم القبض عليه بتهمة خطف وزير الحربية. وفي المعتقل يعذب بأيدي رجل وزير الداخلية "عوني حافظ"، وتبعا لقسوة التعذيب يعترف بجريمة سياسية لم

يرتكبها، ويتم القبض على محمد وأمه، لكن لا تلبث الحقيقة أن تنكشف، فالوزير لم يقتل، بل كان نائما في سيارته مخمورا..

وعقب إطلاق سراح الأسرة، يقرر محمد الانتقام لما حدث له، فيقرر أن يقتل عوني باشا وزير الداخلية ويتربص به في الشارع، ويطلق الرصاص، لكن عوني لم يصب. وأثناء هربه ومطاردة بينه وبين الشرطة يسقط منه المسدس، فتلتقطه امرأة مجهولة، ستقوم بينهما علاقة فيما بعد وسنعرف أنها زوجة عوني.

والفيلم ملئ بالتفصيلات حول ما كان يدور في بيوت رجال السياسة في تلك السنوات، ومن الواضح أن مصطفى أمين قد قام بتشبيك أحداث متخيلة بأخرى واقعية، لكن الاغتيال هنا له سبب شخصي وآخر عام، فوزير الداخلية رجل متسلط يتعامل مع الإنجليز وعميل لهم، وهو في نفس الوقت يدفع رجاله إلى تعذيب محمد وعائلته بكل قسوة دفعته إلى محاولة اغتياله.

والاغتيال الذي يفشل في تصفية عوني حافظ عن طريق الرصاصة تتغير آليته باغتيال الحياة الخاصة له وكشفه أمام المعارضة والصحافة. ومن المهم أن نرى كيف نظر ناقد مثل عبد المنعم سعد للفيلم من الناحية السياسية، وإن كان ما أشار إليه يتوقف عند الشكل السياسي للفيلم، أكثر من مسألة الاغتيال، حيث أشار إلى أن حوار أحمد صالح في الفيلم "استمد روحه وخصائصه من روح الكاتب الذي عبر بصدق وحرارة عن نضال مصطفى أمين مثل نضال الزعيم في روايته، كلاهما

يدافع عن مصر وكلاهما طعن في وطنيتهما.. ولكن الله أراد له النصر.. وانتصر".

ولا شك أن الكاتب يشير إلى مسألة دخول مصطفى أمين السجن والخروج منه، وفي الوقت الذي كانت فيه الأفلام تصور الاغتيال السياسي لشخصيات اعتلت السلطة السياسية في عصور مضت، فإن الأفلام السياسية التي تدور أحداثها إبان تصويرها مثل كل من "على من نطلق الرصاص" لكمال الشيخ **1975**، و"الغول" لسمير سيف **1983**، فان الاغتيال تم هنا ضد شخصيات لها مكانتها الإدارية في مؤسسات حكومية، أو في القطاع الخاص، وكأنهم يرمزون إلى الطغيان بشكل عام الذي يجب اغتيال أفراده.

وحول الفيلم كتب رؤوف توفيق في مجلة "صباح الخير": هذا الفيلم من لحم ودم الواقع الذي نعيشه. فيلم يحمل ألمي، وعجزي، وحلمي.. إنه استخلاص حي وذكي لبعض معاناة الشارع المصري من كل ما يراه حوله من مظاهر الفساد، والتسيب، واللصوصية.

وقضية قيام شاب باقتحام مكتب رئيس مجلس إدارة إحدى شركات المقاولات، وقد أخفى مسدسا في ملابسه، ثم إطلاق الرصاص عليه، دون أن تكون هناك معرفة من طرف رئيس مجلس الإدارة القتيل.. هي قضية سياسية، فالشاب القاتل صاحب ماض سياسي، حيث سبق اعتقاله في فبراير **1964** وتم الإفراج عنه بعد النكسة، وأعيد الحزب الشيوعي..

والفيلم بأكمله يدور حول السبب السياسي، قبل الشخصي، الذي دفع مصطفى حسين إلى اغتيال رشدي عبد الباقي. فالشاب سامي صديق القاتل يحلم بالحصول على شقة متواضعة، وهو غير قادر على امتلاك مبلغ صغير يدفعه خلو رجل لشقة بأسعار زمن أحداث الفيلم. وهو مرتبط بالفتاة تهاني التي سيتزوجها رئيس مجلس الإدارة بعد أن يزج بسامي في السجن، بعد أن يكشف الكثير من اللصوصية والرشوة، فيتم توريطه في كارثة سقوط إحدى العمارات الجديدة التي أسستها الشركة ويتخذون منه كبش فداء، وتتطور الأمور إلى رشوة حارس زنزانة سامي للتخلص منه، ويعلم مصطفى ذات يوم بأمر قتل صديقه في السجن، فيقرر أن يقتل رشدي..

الاغتيال إذن موجه لشخص يرمز إلى مؤسسات مليئة بالفساد، وتحطم أحلام الشباب. وكما يرى رؤوف توفيق: "كيف يصل اللصوص إلى حالة من السعار للتسلق إلى أعلى المناصب لا تهمهم المبادئ فهم يسحقونها تحت الإقدام.. ولا يهمهم البشر فهم مخلوقات يصرعونها تحت الأنقاض وبين زنزانات السجون، وداخل كوابيس اليأس والعجز".

والشخصية الرئيسية في الفيلم سياسية، ولها وعي بقضايا المجتمع، فمصطفى لا يعرف رشدي بشكل مباشر، ولكن لديه حسه الاجتماعي العالي، وبسبب انهيار الحلم العام والخاص، يصعد إلى سلم الشركة ثم يطلب لقاء رئيس مجلس الإدارة، وقبل السماح له بالدخول يدخل عليه، ويطلق الرصاص.

ومصطفى هذا يؤمن بالحرية السياسية العامة، وحسبما يقرأ المحقق عنه، فقد كان يطالب بالسماح لكل الأحزاب بالعمل بما في ذلك الحزب الشيوعي. ويبدو موقفه السياسي، من خلال حوار يدور بين المحقق وزوجة القاتل على النحو التالي:

- ماذا كان رأيه في الاتحاد الاشتراكي؟

وترد المرأة بكل عفوية :

- رأيه مثل كل الناس "ياريت يقفلوه ويأجروه مفروش".

والجدير بالذكر أن المتفرجين في صالات السينما كانوا يضجون بالضحك عندما كانت الممثلة فردوس عبد الحميد تنطق بهذه العبارات في أول فيلم اشتركت فيه.

وحول مسألة الاغتيال السياسي في هذا الفيلم، كتب عادل حمودة في مجلة "روزاليوسف" متساءلا: "هل صحيح أن يمسك المسدس شاب فرد، تختمر الفكرة في رأسه فيرتكب جريمة قتل، أم أن هذه تكون مهمة شرعية للسلطة السياسية؟..

"الفيلم يقول: إن الجريمة كانت الحل الأخير أمام الشاب مصطفى حسين" فهو قد جرب العمل المنظم داخل الحزب، وجرب الهروب من واقعة اليومي، وأن يعيش في منطقة نائية في الواحات، وجرب أن يعيش حياة تقليدية ويتزوج الجريمة وإطلاق الرصاص".

وفي جزء آخر من نفس المقال أكد حموده أن "على من نطلق الرصاص" واحد من الأفلام التي يمكن أن نطلق عليها "أفلام الحرية السياسية" فمن خلال أسلوب التحقيق والعرض البوليسي لجريمة فردية.. تتكشف لنا عورات المجتمع وفضائح الفساد الاجتماعي والسياسي، تماما كما فعل المخرج اليوناني "كوستا جافراس" في "زد".

أما الفيلم الثاني الذي تمت فيه جريمة سياسية دون أن تكون هناك شخصية تعمل بشكل مباشر في السياسة فهو "الغول" حيث هناك رمز واضح وإشارة إلى قيام الصحفي عادل بشطر رأس فهمي الكاشف رجل الأعمال بساطور بأسلوب أقرب إلى اغتيال الرئيس الراحل أنور السادات، وقد أثار المشهد الختامي للفيلم الكثير من الجدل، وأعاد لأذهان الناس تفاصيل حادث المنصة مع الكثير من الاختلافات، ومن المهم أن نستعير ما كتبه عادل عبد الحليم في دراسة متميزة في مجلة القاهرة –**15** مايو **1986** – (العدد **59**) تحت عنوان "الجريمة السياسية في السينما المصرية" قائلا أن "الفيلم يركز بطريقة خفية إلى شخص الرئيس الراحل أنور السادات وخصوصا مشهد الاغتيال الأخير الذي قتل فيه عادل (عادل إمام) الغول "فريد شوقي" بعد أن غافل الحراس أمام مبنى شركته وهم حاملين الأسلحة النارية، وحمل هو أيضا سلاحا أخفاه بين طيات ملابسه "بلطة" واقتحم المكان دون استئذان من أحد للانفراد بالضحية وأراد المراد للفتك بها. ومنح القاتل فرصة سانحة لتنفيذ مخططه بحسن نية من المجني عليه، ثم إطلاق بعض العبارات الشهيرة على لسان فهمي الكاشف من طراز: "مش معقول"، والتي أطلقت في المنصة

يوم **6** أكتوبر **1981**. وعملية التنفيذ التي جاءت وبدأت بالغدر، وانتهت بإلقاء الكراسي على القتيل، والهرج والمرج.

وفي نفس مقاله أكد الكاتب أن شخصية "الغول" هي شخصية لها بعد سياسي في الفيلم، حيث استطاعت تلك الشخصية التحكم حتى التملك في الاقتصاد وإصدار القرار السياسي، وأنها ضمن نموذج لشريحة لها، وأن الفتك بها سوف يكون له تأثير كبير على تغيير الأمور، وأن التخلص سوف يؤدي إلى إصلاح مجتمع فاسد.

والاغتيال السياسي كما رأيناه في أغلبه فردي ينفذه شخص وحده، وإن كان ينتمي إلى جماعة، لكننا لم نر من الأشخاص من يقومون بإطلاق النار جماعيا على خصم سياسي لهم، مثلما حدث عند المنصة على سبيل المثال، في الواقع، فبدا كأن الشخصية السياسية في هذه الأفلام تواجه مصيرها بمفردها، وهي التي تتقبل هذا المصير وتدفع الثمن حياتها، فقد آل مصير كل هذه الشخصيات إلى الموت.

وإذا نظرت إلى فيلم "على من نطلق الرصاص" فإن موت مصطفى في نهاية الأحداث جسد المأساة السياسية، وأغلق ملفا بالغ الأهمية، وجعل منه ضحية وبطلا باعتبار أن البطل يجب ألا يعرض للمحاكم وألا يهان أمام القضاء ووراء القضبان..

وقد مات إبراهيم في فيلم "في بيتنا رجل" وأيضا القاتل في "الإرهابي"، وإن كان الاغتيال السياسي أو الاجتماعي في "الغول" يعطي

الإحساس بأن عادل سوف يتم إعدامه باعتبار أن القرائن غير ملموسة، وأن القتل تم عن طريق الإصرار والترصد.

وهناك في السينما أنواع أخرى من الاغتيال السياسي، هو في رأيي قتل عن عمد مثلما حدث في سجون التعذيب في عديد من الأفلام، وقد تعرضنا لهذا الجانب في الفصل الرابع عشر، لكن في الكثير من هذه الأفلام تم التعذيب لأبرياء ورجال سياسة وجدوا أنفسهم في المعتقل حتى الموت. وقد تكرر هذا الأمر في أفلام عديدة منها "الكرنك" لعلي بدرخان **1975**، حيث تم ضرب الطالب حلمي حماده في المعتقل بشكل مبرح حتى فقد الروح.

وفي فيلم "ليل وقضبان" تم تدبير خطة للتخلص من المعتقل السياسي الذي أحبته زوجة مأمور السجن بشكل يبدو وكأنه قرر الهروب من المكان، ويتم تسليط الكلاب المتوحشة للفتك به ونهش جسمه أثناء الليل . كما مات معتقل سياسي ثالث في فيلم "البريء" لعاطف الطيب **1986**

في النوع الأول من الأفلام التي تحدثت عن الاغتيالات السياسية، فإن القتيل يستحق أن يموت فهو خائن ومتسلط، أما النوع الثاني فالقاتل هو الذي يعقد عليه، كما يسعى إلى حماية النظام السياسي الذي يعمل في إطاره، ويدافع عنه بكل قوة.

وشتان بالطبع بين الموت في كلتا الحالتين، فالمسجون السياسي هنا حالة فردية مدان أمام السلطة، ليس هناك من يدافع عنه، أو يقف إلى جواره، ولذا في أغلب الأحيان بريء لم ينضم إلى تنظيم، قد يكون كاتبا مثلما في "البريء" غير منضم لتنظيم سياسي، أم مجرد طالب لا يكاد يعرف الفرق بين التنظيم الشيوعي والعقائدي..

وهناك نوع وسيط بين الاغتيالات التي أشرنا إليها، حيث يتم تدبير خطة قتل ذات دلالة وأبعاد سياسية لأشخاص دخلوا إلى معترك المواجهة السياسية بالصدفة، مثل كمال وكيل النيابة في فيلم "امرأة من زجاج" لنادر جلال 1977 فهذا الشاب يلتقي في إحدى الحفلات بكبار من رجال المجتمع والسياسة، وهناك يلتقي بزميلته التي تزوجت من رشدي عبد الباقي الذي طغت عليه المصالح المادية، وهو من الرجال البارزين في المجتمع. والفيلم تدور أحداثه عام 1968 إبان مذبحة القضاة، أي أنه ضمن أفلام مراكز القوى، حيث يقوم رجل سياسي بإلصاق تهمة قتل خطأ لأحد رجال القضاء البارزين، وهو أيضا أستاذ في كلية الحقوق، والغريب أن كمال يعرف القاتل الحقيقي الذي صدم أحد المواطنين، فقد كان في نفس السيارة التي دهمت هذا المواطن مع حبيبته منى. وبالتالي فهو يعرف أن القضية ملفقة، وأن المتهم بريء، لذا فإن رشدي يقرر التخلص من وكيل النيابة بعد أن علم بجذور العلاقة مع زوجته، فيدبر رشدي كمينا لقتل كمال، وعن طريق أعوانه فإن وكيل النيابة يموت بعد أن تدهسه سيارة أمام مبنى المحكمة.

وفي الفيلم فإن الاغتيال السياسي يحدث دون أن يتم كشف الفاعل، ويذهب الرجل البريء ضحية حيث أن كل شيء من حوله يتم اغتياله.

في مقاله عن سمات تجمع بين هذه الأنواع من المواجهات والشخصيات (مجلة القاهرة) في العدد **59** - كتب عادل عبد العظيم أن: جميع الأفلام التي شملت مشاهدها جرائم الاغتيال السياسي هي أفلام سياسية بالمفهوم الذي أمكن تحديده، فلم يحدث أن عرضت مشاهد لجريمة سياسية من خلال فيلم اجتماعي أو كوميدي سواء بطريقة العمد أو العرض.

ملف الدعوى القضائية لهذه الجرائم التي تعرضت لها الأفلام جاء بعضها حقيقيا، وشهدتها صفحات التاريخ المصري سواء في طريقة الإعداد أو التنفيذ، أو الهروب، أو الشخصية والعرض ثم بالحقيقة أو بالمجاز أو بالرمز مثل جريمة قتل اللورد موين "جريمة في الحي الهادي"، اغتيال السادات "الغول"، واغتيال بطرس غالي "في بيتنا رجل"

ملحوظة: تم تغيير اسم الشخصية الحقيقية في الفيلمين الأخيرين، بينما تعمد حسام الدين مصطفى ذكر الأسماء الحقيقية في جريمة قتل اللورد موين، بل أنه تمت الاستعانة بالشرطي الذي قبض على القاتلين في الحادثة التي شهدتها مصر عام **1948**، وصورت اللقطات في نفس المكان فوق كوبري أبو العلا. معظمها تعرض لجرائم ارتكبت في الماضي، ولم تكن لاحقة لارتكابها ومواكبة للحدث نفسه في زمنه مثل أفلام

"الكرنك"، "امرأة من زجاج" التي عرضت في السبعينيات عن فساد وجرائم ذات صبغة سياسية تمت خلال الستينيات ركزت على إظهار وإبراز شخصية وحيدة في الفيلم وتشريحها وإبراز مساوئها، وفسادها السياسي، وتشويه تاريخها الشخصي ومحاولة إسقاط هذه الملامح والصفات لذات الشخصية لاستدعاء نظام كامل.

عملية تنفيذ وارتكاب الاغتيال السياسي في هذه الأفلام جرت بصورة بشعة ومؤلمة ودموية المشاهد والأحاسيس، يقصد من ورائها خلق حالة من الظلم لدى المشاهد بخلق موقف يتعاطف فيه مع المجني عليه الذي هو في الأصل بطل سياسي صاحب مبدأ وأفكار وطنية مناهضة للحكم ورجاله.

الجريمة السياسية التي ارتكبت في هذه النوعية من الأفلام، إما أن ترتكب مع بدايات الفيلم وينصب عليه أحداثه طول الفيلم، ويحاول مخرجه كشفها والغموض الذي يصاحبها حتى تتضح الحقيقة. وقد ترتكب الجريمة السياسية في نهاية الفيلم ويكتمل بها أحداثه، فنشاهد جريمة النهاية مع الدماء، والجثمان الذي يسكت للأبد حاملا معه سره الدفين. والهدف من ذلك هو ترك المشاهد يحدد النهاية الذي يريدها، والتي تم استخلاصها من أحداث الفيلم.

الفصل الثالث والعشرون

الإرهاب .. والسياسة

من هو الإرهابي؟

إنه معنى وتعبير بالغ المرونة، قد تستخدمه أنت بمنطوق مختلف تماما عما يستخدمه أي شخص آخر، إذا كان يختلف معك في الرأي والفكر، ولكن المتفق عليه عند التعريف أنه استخدام السلاح كوسيلة للتعبير عن الرأي،

والسلاح هنا يعني القوة في المقام الأول بمعنى أن الإرهابي يستخدم السلاح من أجل إثارة التخويف والرعب في قلوب خصومه، من أجل سيادة رأيه وتوصيل أفكاره إلى الآخرين.

وتجيء أهمية هذا التعبير أو المصطلح، في أنه مرادف للديمقراطية التي يتحدث عنها الغرب بشكل ملح كي يسود العالم.. والديمقراطية أيضا تعبير مرن يتم استخدامه من دولة لأخرى حسب مفهوم سياسة كل منها، فهي في باكستان غيرها في الصين، أو روسيا، أو دول العالم الثالث وبعض الدول العربية، وبالطبع عنها في العالم الغربي.

وفي الديمقراطية بشكل عام، فإن الحوار مهما اختلفت الآراء عن طريق الكلمة، وليس عن طريق السلاح والمتفجرات، إذن فالإرهابي يستخدم السلاح، أيا كانت أيدلوجيته وفكره في تأصيل رسالته إلى

الآخرين، والإرهاب بالطبع يختلف عن الكفاح المسلح، لكن هناك فرقا واضحا بين الإرهابي والديمقراطي، أن الأول لا يستخدم هذا التعبير في التحدث عن نفسه، أي أنه لا يوجد أحد يردد في وجه من يختلف معه "أنا إرهابي" كأن يقول "أنا ديمقراطي".

وقد تعاملت السينما المصرية مع الإرهاب بشكل بالغ الغرابة، حيث ظلت ساكنة خائفة مضطربة، في وقت وقفت فيه التيارات المتطرفة ضد السينما باعتبارها خارج العقيدة، أو ضدها، وكثرت عمليات الإرهاب ضد نوادي الفيديو وأحيانا دور السينما من خلال القوة والسلاح، فدخل السينمائيون في مجال منافسة من أجل كشف حدود الإرهاب والتصدي له.

وهنا صار الإرهاب قضية دولة ووطن، وصار مسألة سياسية، وفيما قبل فيلم "الإرهابي" الذي أخرجه نادر جلال عام **1994**، بدا الإرهابي شخصية غامضة تلمع عيناه بالشر، ولا نعرف ما هي حدود قضيته سوى أنه يستخدم السلاح، وهو في بعض هذه الأفلام أقرب إلى رجل العصابات، لكن في الأفلام التي مارس فيها التطرف الديني الإرهاب المسلح، كان للإرهابي قضيته التي يدافع عنها، وله مفاهيمه ورؤيته وهدفه في اعتلاء السلطة السياسية، وكان عليه أن يطلق النيران على من يراهم يخدمون النظام السياسي أو يمثلونه.

كما تجدر الإشارة أن الأفلام التي ناقشت هذه القضية، لم تكشف كافة كوامنه، وبدت ظاهرة لمعت لفترة ثم خبت أضواؤها،

خاصة بعد أن أعلن أصحابه عن توقف استخدام السلاح، وكانوا قد لجأوا إلى أساليب أخرى لا نزال نعيشها حتى الآن.

وفي وقت ما بدت الدولة بالغة الضعف، حتى في حماية قراراتها، فهناك فيلم يكشف التطرف العقائدي بعنوان "الملائكة لا تسكن الأرض" لسعد عرفه، حصل على تصريح رقابي ولم يستطع منتجه ومخرجه، عرضه إلا بعد عدة سنوات بعد فيلم "الإرهابي" وذلك لأن الدولة لم تكن بقادرة على حماية الفيلم في دور العرض، أو في نوادي الفيديو، وقد شاهد الناس الفيلم دون أن يكون هناك حارس واحد على أبواب السينما، مثلما حدث في فيلم "الإرهابي" حيث دخلت الدولة بكل قوة من أجل حراسة قاعات العرض التي تعرض "الإرهابي" لأسابيع طويلة، طالما أن الفيلم يحترم سياستها الداخلية.

وهناك مرحلتان مهمتان في هذا الموضوع، الأولى ما قبل فيلم "الإرهابي"، والثانية اعتبار أن هذا الفيلم بمثابة ضوء أخضر للسينمائيين لتقديم ما يرون من أفكار ورؤى.. وفي المرحلة الأولى كانت السينما تعاني دون أن تجرؤ على الدخول في صميم القضية، بدت كأنها تتعامل مع الموضوع من خارج أبوابه دون الدخول إليه، وبدا الإرهابي أقرب إلى رجل العصابات، ولعل نادر جلال هو أول من استخدم مصطلح "الإرهاب" في فيلم يحمل نفس العنوان عام **1989** عن قصة لحسن شاه، وسيناريو وحوار بشير الديك، وعصمت في هذا الفيلم صحفية تترأس قسم الحوادث في إحدى الصحف تدافع بكل إيمان وحرارة عن عمر

الذي تتعامل معه وزارة الداخلية كإرهابي، حيث يتهمه لواء شرطة بأنه وراء عمليات الإرهاب التي تمت ضد أحد الوزراء وسفارة إحدى الدول. ويرجع إيمان عصمت ببراءة عمر إلى أن له ابنة مريضة بالقلب وأم طيبة، لذا فإنها تساعده على الهروب والاختباء، وتتطور علاقتهما إلى درجة العواطف.

والإرهابي هنا هو بالفعل عمر الذي يدبر خطة لاغتيال عصمت نفسها بتدمير الطائرة المتجهة بها إلى أبو ظبي، وعلى متنها بعض الوزراء، وتتسلم الصحفية هدية من عمر بها متفجرات على أنها هدية لأحد أصدقائه. وتعرف عصمت عن طريق المصادفة بالأمر، فتسايره، وتستلم الصندوق، وتركب أمامه الطائرة. لكنه عندما يعود يفاجأ بها في وكره، فيسألها عن الصندوق حتى أن لحظة تفجره تقترب تراوغه، ويعترف لها أن بالصندوق قنبلة، وأنه قد دبر جميع العمليات الإرهابية السابقة.

ويتحدث محمد عبد الفتاح عن الفيلم في نشرة نادي السينما أن الفيلم يقدم المجموعة الإرهابية دون إلقاء أي ضوء على ملامحها.. ما هي؟ ما هدفها؟.. ماذا تريد، ولماذا؟ فحتى في أسوأ أفلام الكاوبوى أو أفلام العصابات فإن الشرير له هدف محدود وأسباب تدفعه لما يفعله، وقد يقتنع بها الجمهور أو يرفضها. أما هنا، فجماعة إرهابية عليك أن تحدد ماذا تريد وما هي، ولماذا تفعل ما تفعل؟

كما كتب محمد عبد الفتاح أيضا عن شخصية الإرهابي بأنه: "يلعب على كل الأوتار ليقنعنا ببراعة عما لاقاه من التعذيب الجسدي مع

تظاهره بالبراءة. تخدمه علاقته بأمه وابنته، وعلاقته مع الصحفية عصمت. ولذا فإن جزء الاعتراف الذي قدمه بكل أعماله السابقة مجرد ثرثرة لم تكن لها قيمة، وأبطأت من إيقاع الفيلم..

إذن، فالإرهابي هنا بلا قضية، والفيلم تعامل معه كأنه أقرب إلى رجل عصابات، وحدث نفس الشيء في فيلم "انفجار" لسعيد مرزوق عام **1990** حيث يتم استخدام مصطلح مسطح للإرهابي، فهو الشخص القادم إلى مصر لتفجير المنشآت، بجانب ممارسته لعمليات الاختطاف، وذلك مقابل تهريب مجموعة من الإرهابيين المحكوم عليهم في السجن. ويدخل هذا الإرهابي في صراع مرير مع ضابط الشرطة أحمد ويطلب منه الإفراج عن مجموعة من الرهائن الأجانب، ويهدد بتنفيذ عملية إرهابية جديدة إذا رفض الطلب.

إذن فمطالب الإرهابيين هنا متشابهة، الإفراج عن رهائن دون أن نعرف هوية الفكر الذي ينتمون إليه، أي أن السينما استخدمت هذا اللفظ كنوع من المباهاة بالمعاصرة. والجدير بالذكر أن الفيلم أقرب إلى موضوع شاهدناه في فيلم أمريكي يحمل عنوان "دقيقتان تحذير"، نحن هنا أمام فيلم مطاردات بوليسية أكثر منه فيلم يعكس رؤى، فهناك مواجهة بين الضابط وبين "صديق" حيث يكثف الأول تحرياته للتوصل إلى مكان "صديق" بمجمع التحرير، الذي سنراه أيضا محورا لعملية إرهابية وهمية في "الإرهاب والكباب"، وتحاصر قواته الموقع ولكن عندما يشعر "صديق" بتضييق الخناق عليه يلجأ للهرب من المواجهة، ويستبدل حقيبة

المتفجرات التي يحملها بحقيبة أخرى يجعلها أحد رواد المجمع، ويذهب بها إلى الإستاد حيث تقام مباراة دولية.

والإرهابي في الفيلم يموت عند منتصف أحداث الفيلم، ثم تبدأ مطاردات أخرى ليست لها علاقة بالإرهاب، مما يوحي بسذاجة النظرة إلى الموضوع، علما بأن مصر كانت تشهد في تلك الآونة عمليات إرهابية، خاصة في المدن، وبدت السينما كأنها تنظر إلى الموضوع شكليا دون أن تجرؤ إلى الاقتراب منه حقيقة، كأنها لم تأخذ الموافقة بعد، أو أيضا لم يعط لها الضوء الأخضر، كما أن البعد السياسي في هذه الأفلام يبدو سطحيا، وكأن ليس لها علاقة بالواقع السياسي أو الاجتماعي للوطن.

وقد بدا الاقتراب من لب الموضوع ببطء شديد، ولو قرأنا خريطة الإنتاج السينمائي في أوائل التسعينات لرأينا إلى أي حد كان الوطن في حالة غليان اجتماعي وسياسي، وكان السينمائيون يخافون الاقتراب من قضاياهم، ولعل أول محاولة صغيرة للاقتراب من الموضوع كانت في "الإرهاب والكباب" الذي كتبه وحيد حامد، وهو المؤلف الأكثر جرأة الذي فتح النيران على الإرهاب باسم الدين، وعلى التطرف في مسلسل تليفزيوني شهير باسم "العائلة"، وبدا الكاتب كأنه يتلمس طريقة ببطء شديد في السينما على الأقل.. ففي "الإرهاب والكباب" لشريف عرفة (**1992**) لم يكن هناك إرهاب حقيقي، بل إن الموظف أحمد فتح الباب الذي وجد نفسه يحمل بندقية جاءت إليه عن طريق الصدفة في مشهد عابر كي تثار من حوله متاعب وزوابع، هي أبعد الأشياء عما

كان يشهده الوطن.. وقد أشار بشكل عابر إلى شخص متدين اصطدم به داخل مجمع التحرير كان يؤدي الصلاة في غير أوقاتها في مكتبه.. واتهم هذا المتدين المواطن أحمد بأنه كافر ودفع به بقوة خارج المكتب، وطلب له الشرطة، ووصلت إلى يد أحمد عن طريق المصادفة بندقية آلية، وسرعان ما يسري الخبر في المجمع أن الإرهابيين استولوا على المبنى خاصة عقب انضمام عدة أشخاص مأزومين في حيواتهم، وليس لدى أي منهم نوايا إرهابية.

هؤلاء الأشخاص هم عسكري أمن مركزي، ومضيفة ليلية في أحد الفنادق، وماسح أحذية، ثم تختفي تماما هوية الإرهاب، ونجد أنفسنا أمام مسألة رهائن محبوسين بلا سبب، ومطالب ساخرة مثل وجبات كباب للمواطنين المحجوزين بالمجمع، أو دواء لمواطنة عجوز مريضة، ورغم أهمية الفيلم، فإن النص المكتوب بدا كأنه يتعامل مع موضوع بالغ الأهمية بسطحية شديدة، ومن الواضح أن السلطات لم تكن تريد إعارة الموضوع أي أهمية، واعتبار ما يحدث عمليات فردية لا تشكل تظاهره سياسية، وأنه يمكن مواجهتها حتى إذا تفاقمت وعلت وصارت أكثر جسامة، كان على التلفزيون أن يقدمها بشكل شعبي، وعلى السينما أن تدفع نجمها الأول ليرتدي هو نفسه ثوب "الإرهابي" في فيلم كتبه لينين الرملي وأخرجه نادر جلال عام **1994**

تم إعداد الفيلم بسرعة ليعرض في عيد الفطر عقب إذاعة مسلسل "العائلة" كي تعضد القضية، والفيلم قوبل باستحسان شديد

على كافة المستويات، ولا شك أن تقديم مثل هذا العمل محفوف بالأشواك ويعرض أصحابه للأخطار، ومنها أن عادل السينما أصبح عرضة للإرهابيين أنفسهم ورصاصاتهم، وهؤلاء الذين قتلوا رجال فكر اختلفوا معهم، ومنهم الدكتور فرج فوده الذي حاول الفيلم أن يركز على قضية اغتياله، وقد صنع حول إعداد الفيلم سياجا من السرية حتى لا تحبط عملية الانتهاء من تصويره وإعداده.

وعن هذه المتاعب قدم مجدي الطيب تحقيقا في مجلة "فن" أشار فيه إلى أنه "فرض صناع الفيلم حول أنفسهم سياجا حديديا. أعلنت باحة الاستديو منطقة محظورة على الصحفيين، وارتفعت عليه لافتة "ممنوع الاقتراب والتصوير".. وتجاوز الأمر ذلك إلى التنبيه المشدد على أسرة الفيلم بعدم الخوض في تفاصيل الفيلم، الذي اختير له على سبيل التمويه والتضليل اسم "أيام الحب والعنف".."

ويتحدث لينين الرملي قائلا: "أرى أننا تأخرنا كثيرا في رصد الظاهرة، وليس العكس. فظاهرة التطرف بدأت تنمو منذ السبعينيات، وكان الأحرى بالفن أن يتنبأ بها، أو على الأقل أن يواكبها. ولكنه بكل أسف تأخر عن ذلك لأسباب مختلفة. فإذا به يفعل ذلك في وقت لاحق أو متأخر. وهو خطأ لا يسأل عنه الفن وحده. بل يطال أجهزة عديدة حيث بات من الواضح أن الظاهرة لم تعالج بشكل صحيح ومبكر. سواء من الناحية السياسية، أو الأمنية أو التعليمية والثقافية.. الخ، خصوصا أن هذه الأجهزة المسئولة تملك القدرة والإمكانات، بعكس الفن الذي تحده

قيود كثيرة ليست آخرها الرقابة. وفي جميع الأحوال ثمة مشكلة خطيرة تواجهنا في مجتمعنا تتمثل في غياب خريطة المعلومات أو البيانات والحقائق التي تسهم في رصد الواقع بشكل علمي. ليس فيما يتعلق بظاهرة الإرهاب فقط، بل تشمل مناحي حياتنا. ومن هنا يحدث التخبط الذي نعانيه وتتعدد التفسيرات والتكهنات من دون نتائج. فنرى من يفسر الظاهرة تبعا "لإيديولوجيته" الخاصة أو ثقافته الشخصية فيرجح من منظور اجتماعي أن الفقر هو سبب الإرهاب، وبالمنظور السياسي أنه الفساد، وبالتطور الفكري أنه غياب التعليم.. وفي الفيلم رأى الناس لأول مرة، وعلى الشاشات العريضة ما يقرأون عنه في الصحف.. دون أي تفاصيل رأوا وجه الإرهابي في شكل علي عبد الظاهر، الشاب الفقير المحبط الجاهل الذي استقطبته إحدى الجماعات المتطرفة لتقنعه بالانضمام إليها، فيستقيل من وظيفته، ويجند نفسه لتنفيذ تعليمات أمير الجماعة دون تفكير معتقدا أنه يعيش في مجتمع فاسق.. وسمع الناس في الصالات عبارات تكفير المجتمع على الملأ، على لسان الأمير، وشاهدوا تفصيلات عملية إرهابية يقوم بها على وزملاؤه، فينفجر الأتوبيس السياحي، ويتساقط المصابون أشلاء، ويموت بعضهم، وتتعالى الصرخات ويتحطم زجاج الأوتوبيس.

كان الناس فيما قبل يقرأون عن العمليات الإرهابية من خلال ما تكتبه الصحف، وكان الناس يرون الصور المنشورة للحادث بعد إتمامه، كأن نرى أوتوبيسا سياحيا قد احترق، أو مصابا في المستشفى يشكر الله على نجاته، لكن في الفيلم رأينا الأوتوبيس وقد انفجر، أي أن السينما

نقلت لنا الحادث بكل مآسيه، كما نقلت لنا العالم الخلفي والداخلي لـــ "علي" فنحن نراه يتلصص على جارته مما يتضاد مع أفكاره، ويحاول كبح كبته الداخلي ورغباته.

والفيلم كما نعرف يدور حول مرحلة تحول في حياة الإرهابي، حين يدخل إلى بيت مصري يتسم الأهل فيه بالاعتدال والبساطة، بالإضافة إلى التزامهم بإقامة الشعائر، وهم لا يعلمون أن الشخص الذي يعيش بينهم هو إرهابي تبحث عنه الشرطة، شيئا فشيئا بدأ يحس بالحياة والعالم، ورغم أنه يبلغ أميره أن الكاتب الذي يهاجم المتطرفين يتردد على هذا البيت، فإنه يحاول إثبات أنه بريء من قتل المفكر للأسرة التي أحبها وهام بإحدى بناتها.

إذن، فقد حطم الفيلم "محرمات" اجتماعية، وازدحم الناس لمشاهدة عادل إمام السينما في صورة الإرهابي التائب، وحقق الفيلم نجاحا، وقامت قوات الأمن بحماية صالات العرض لأشهر طويلة.. وكان على السينمائيين أن يقدموا نفس الموضوع في أعمال لاحقة، وتصدي وحيد حامد للتطرف في أفلامه التالية بشكل مختلف مثل "طيور الظلام" لشريف عرفه **1995** لكن الإرهاب نفسه كعملية مرتبطة برغبات الإرهابيين في اعتلاء السلطة السياسية لم يناقش كثيرا في السينما، وقام المخرج علي عبد الخالق بتصوير فيلمه "الناجون من النار" الذي تعثر عرضه للعديد من الأسباب رغم أنه عرض في مهرجان الإسكندرية عام **1996**. كما عرض فيلم "الخطر" لعبد اللطيف زكي في نفس يوم عرض

"الإرهابي"، وقدم في إطار ضيق لم يحس به أحد. وهو فيلم ساذج أقل أهمية، نظر إلى الإرهاب بشكله الخارجي، وكأنهم عصابة تخطف الأطفال وتطلب فدية.

ويروي الفيلم قصة مها الحمزاوي الفتاة المحطمة اجتماعيا التي تنضم لمنظمة إرهابية وتستطيع تنفيذ عملية قتل الصحفي فودة سلامة، ثم يقوم نفس الإرهابيين بخطف أوتوبيس رحلات أطفال بينهم أبناء أبو الوفا عضو مجلس الشعب ويختبئون بهم في قصر مهجور، ويطالبون بمبلغ كبير من المال وتجهيز طائرة ليسافروا عليها إلى الخارج.

إذن، فليس لدينا أي معرفة عن نوع الإرهاب الذي يمارسه هؤلاء سوى أنه تشكيل عصابي من بين أهدافه استقالة عضو بمجلس الشعب. إذن فالفيلم الذي أشار إلى أن هناك خطرا يحدق بالوطن لم يحدد قط أي نوع الخطر؛ فعضو مجلس الشعب يستغل الموقف لمصلحته الشخصية كي يبعد عنه غضب الرأي العام. ويعلن عن استعداده لدفع الفدية المطلوبة للإرهابيين للإفراج عن الأطفال، إلا أن اللواء شوكت بخطة محكمة يتمكن من السيطرة على الموقف والقبض على الموقف على مها وزملائها.

وقد توقفت السينما من جديد عن التعامل من هذا الموضوع، فلا شك أن له أشواكه ومتاعبه، وقد أدخل المؤمنون به إلى دوائر عديدة من المتاعب القانونية والأمنية، فصار على ممثل مثل عادل إمام أن يحاط بحراسة من الأمن لحمايته باعتباره صار مطلوبا تصفيته، مما أفقده الكثير

من حريته الخاصة. ووجد وحيد حامد نفسه مشغولا عن الإبداع بحضور جلسات المحاكم للدفاع عن نفسه ضد قضايا رفعت ضده ممن يطلقون على أنفسهم بالإسلاميين، وزجوا بيوسف شاهين إلى المحاكم عن فيلمه "المهاجر" مما جعله يقرر أن يتصدى لهم من خلال فيلميه التاليين "المصير" 1997 و"الآخر" 1999

ففي "المصير" مثلا، يتتبع المخرج رحلة الإرهاب الفكري وبالسلاح من خلال التاريخ، خاصة في الأندلس في القرن الثاني عشر الميلادي، حيث نرى نموذجا لواقع عربي بكل ما يمثله من قوى سياسية، وتيارات فكرية، وموقع من الحضارة الإنسانية، وشخصيات محورية أبرزها العلامة والفقيه "ابن رشد"، وصديقه الخليفة الأندلسي "المنصور" إلى جانب ولديه "الناصر"، و"عبد الله" مما يمثل تشابك خطوط سياسية واجتماعية.

فابن رشد، كما كتبت نهلة كامل في مجلة "فن" – 28 يوليو 1997 – يواجه تيارا شرسا من التعصب الديني الأعمى يجد في العقل والمنطق والاجتهاد خروجا على النص والعقيدة. وينتهز هذا التيار حرب الخليفة المنصور مع الأسبان، وحاجته لأعوان، ولقدرة التيار الديني هذا على تعبئة الجماهير للمعركة، ويطلب من المنصور إحراق مؤلفات ابن رشد، فيرضخ لطلبهم وهو يستعد لحرب المصريين.

إذن فهذا أول فيلم عن المواجهة يمس شخص الحاكم، حيث أن الإرهاب صار في أفلام سابقة موضوعا مرتبطا في المقام الأول بالأمن

وبوزارة الداخلية التي تتصدى بأجهزتها للقبض على الإرهابيين باعتبارهم قتلة، وباعتبار أن الداخلية يهمها الجريمة في المقام الأول. لكن "المصير" كشف كيف رضخ القائد السياسي في الأندلس لمطالبهم رغم أن ابن رشد هو صديق للخليفة الأندلسي وأستاذ لولديه "الناصر"، و"عبد الله" حيث يقع أحد الولدين داخل التيار المتشدد، ويتبنى فكره، وهو الذي سوف تأتيه فرصة الحكم ذات يوم.

إذن فابن رشد، حسب الفيلم يمثل التيار التنويري، يتعامل بالمعرفة والمنطق والسلوك المعبر عن العدالة الإنسانية. إذن فقد "أخفق التيار المستنير في الوصول إلى القرار السياسي وساوم السلطة على هذا القرار، وبالأحرى تنازلت عنه لتيار ظاهرة التعصب الديني وباطنه هدف الاستيلاء على السلطة. وما بقي من تقرير مصير. بينما كان المنصور يستعد للخروج إلى حرب الأسبان. إنما هو تقرير مصير الأمة.

لذا فـــ "المصير" هو الفيلم الأكثر صبغة بالسياسة من بين كافة أفلام تناولت موضوع ارتباط الإرهاب بالعقيدة، فكما رأينا فإن هؤلاء يستخدمون كافة الوسائل لتحقيق هدفهم، ابتداءً من اللين والإقناع وتصفية الخصوم بإراقة الدماء، ولعل المقال الذي أشرنا إليه في مجلة "فن" يعد من أهم ما كتب عن الصورة السياسية للفيلم. لذا من المهم الرجوع إلى بعض ما جاء فيه حيث تقول الكاتبة أن "نموذج شاهين يؤكد أن خلاص الأمة لا يتقاطع مع هدف الرجعية السياسية مهما استطاعت هذه أن تحشد وراءها من جماهير بدافع الجهل أو التغرير بعواطفها الدينية. ولا

يتقاطع مع السلطة لو ساومت على خلاص الأمة ببقائها الذاتي. واختارت استمرارها فوق توازن هش من فساد وتستخف بخطره، وعدالة تستخف بأهميتها. ونموذج الأندلس يصور الفساد والظلم الإنساني في التيار المتحجر الأعمى. والعدالة الاجتماعية والإنسانية، تيار ابن رشد الذي استطاع أن يرسم خلاص ما نعرفه الآن بالحضارة العربية الإسلامية.

وقد عاد شاهين إلى مناقشة نفس الموضوع في "الآخر" الذي أدان فيه أكثر من طرف منها العولمة الحديثة وسيطرتها على اقتصاد العالم لصالح الولايات المتحدة، ثم التيار المتطرف متمثلا في شقيق الفتاة حنان، الذي يتربص بها من أجل أن يتخلص منها باعتبارها مارقة خرجت عن حدود الطاعة، مما أودى بحياة زوجين عاشقين دفعا حياتهما دما أثناء عملية اقتحام رجال الشرطة لإنقاذ حنان من بين أيدي المسلحين الذين يستخدمون الدين إطارا.

وفي الفيلم محاولة لتقديم "روميو وجوليت" عصري والعائلتان المتصارعتان هنا تمثلان تيارين متناقضتين وإن كانت الثروة هدفا لكل منهما، الأول تمثله مرجريت الأمريكية التي تود من ابنها آدم أن يأخذ متعته من حنان لا أكثر، والثاني يمثله الأخ وزملاءه الذين يختطفون الفتاة التي تموت في مشهد مأساوي مع زوجها.

وقد رد شاهين في سؤال بمجلة الاكسبريس – **20** مايو **1999** عن كيف ولد السيناريو فرد أن "الآخر ولد من غضب ضد رجال

الأعمال والمسئولين عن قتل السينما المصرية. وهو مواجهة بين رجال الأعمال والمتطرفين والحكومة. ولأنني لست شكسبير، فقد استخدمت فقط سلاحي.. السينما، بمساعدة السيد سوفوكليس. هناك أيضا أنتيجون في هذه الصحفية التي تناضل من أجل الديمقراطية، ثم تقع في الحب فجأة لابن عائلة ثرية".

وفي عام **1999** عاد نادر جلال بعد عشر سنوات من فيلم "الإرهاب" لمناقشة نفس الموضوع من شكله الخارجي في فيلم "أمن دولة" بطولة نادية الجندي، فالإرهاب هو استخدام السلاح، والحديث عن الإرهابيين مرتبط بأنهم أقرب إلى العصابات التي تبحث عن المال، أكثر منهم أشخاصا لديهم أيديولوجية وفكر يحاولون الدفاع عنه مهما وقفنا معه، أو كنا ضده. وهناك إشارة إلى أن الأسلحة التي يتلقفها في يخت على ساحل البحر المتوسط، أشخاص من أفغانستان، ومن إسرائيل، بما يعني أن هناك أكثر من طرف يقفون وراء الإرهاب الدولي في الشرق الأوسط.

هنا امرأتان لهما نفس الملامح، الأولى محكوم عليهما بالإعدام، وهي زوجة لمصري خائن مقيم في الخارج، ولها اتصالات مريبة بالإرهابيين. أما المرأة الثانية فهي مقيمة في الخارج سرعان ما تقبض عليها أجهزة الأمن، وسوف تتمكن فيما بعد من الهرب من السجن ومن أجهزة الأمن إلى خارج حدود مصر.

وتقوم قوات الأمن بالاتفاق مع المرأة المحكوم عليها بالأشواك وتسعى للمساعدة في القبض على "عصابة" الإرهابيين مقابل منحها الحياة، وسرعان ما تتم عملية جراحية لها ليصبح وجهها مطابقا لشخصية زوجة المصري الخائن الذي يعيش بالخارج، والتي لها اتصالات مريبة مع الإرهابيين. وكما نرى فيلم عصابات، دون أن نرى الوجه الحقيقي لرجال هذه العصابات، فهناك رجل شرطة يدرب المرأة على مواجهة الإرهابيين، وتقع بين براثنهم بعد أصابتها.. ووسط حواديت بوليسية ومطاردات تضيع قيمة القضية ونجد أنفسنا أمام موضوع مستهلك تماما.

إذن، لو نظرنا إلى الرؤية السياسية والاجتماعية لظاهرة الإرهاب باسم العقيدة، فسوف نرى أن فيلما واحدا فقط واحدا قد ناقش هذه الظاهرة من جذورها، فأظهر جميع الأطراف المرتبطة بالصراع والمواجهة، وهو "الإرهابي" حيث توغل الفيلم داخل بيوتات الدينيين، ونقل الشاشة مفرداقم اللغوية والحوارية، وكشف بعض خططهم الأمنية، وكيفية أداء أعمالهم، وأيضا صور الجانب الإنساني لعائلة مسلمة بسيطة وجيرالها من المسيحيين دون أي توغل داخل دور الشرطة في القبض على الإرهاب، فالذي حدث من تغير للإرهابي كان من خلال معايشته للآسرة، وفي الفيلم مشهد بليغ خرج فيه "علي" إلى الحياة، فرأى الناس كيف تبني المجتمع، ويقيمون الحياة، فتوغل في داخله المعنى الرائع لوجود الإنسان في الحياة...

وازدهار هذه الظاهرة مرتبط بأسباب اجتماعية وسياسية، وإنه مع تغير آلية الصراع في الأعوام الأخيرة، فإن صناع السينما قد غيروا من أسلوبهم، وراح يوسف شاهين إلى التاريخ الأندلسي في "المصير"، أما عادل حسني منتج فيلم "الناجون من النار" فقد آثر السلامة ووضع فيلمه في العلب، ربما إلى الأبد.

الفصل الرابع والعشرون

الكوميديا السياسية

حالة بخيت وعديلة

يقبل الناس على مشاهدة أفلام نجمها المفضل بالكثير من الشغف والاهتمام، وذلك سعيا إلى المتعة، وسط هذا الكم الهائل من زحام المتاعب الحياتية التي يعاني منها المواطن العادي.. وعادل إمام نجم العرب الأول لسنوات طويلة، وهو في منظور هذه المتعة،

لذا ظل الناس ينتظرون عرض أفلامه، وحسب آلية العمل في السنوات الأخيرة، فإن الممثل يقدم فيلما سينمائيا واحدا كل عام مع عيد الفطر يستمر عرضه عدة شهور في أكثر من دار سينما، ولأنه لم يكن هناك نجم آخر يمكنه أن يقدم نفس المتعة بأفلام أكثر مما كان يفعل عادل إمام، فيمكن اعتبار أن الساعتين اللتين يستغرقهما عرض فيلم عادل إمام هما الأبرز في صناعة المتعة لدى الناس.

ويعيش ذلك الزحام الشديد على دور العرض لشهور عديدة قبل أن تبدو أغلب هذه الدور خاوية، وهي الدور التي أصبحت تغلق أبوابها لمدة شهرين على الأقل قبل حلول عيد الفطر، منها شهر إصلاح للدور، وآخر بمناسبة رمضان.

وفي قاعات العرض، لابد أن تحاول قراءة وجوه الناس، ما الذي يضحكهم في هذا الموقف ويسعدهم، وتكتشف أن الناس تبدو بالغة السعادة بمجرد وجود نجمها المفضل، أيا كان المستوى الذي يتسم به الفيلم، لذا فإن هذا النجاح التجاري الذي نراه في الصالات لا يعكس أبدا مستوى الفيلم، ولا أهميته.

وقد عكس فيلم "بخيت وعديلة" منظورا خالصا، أن عادل إمام هو منفذ لما يأتي به سيناريو فيلم وأنه ظل في مرحلة صعود وهبوط فيما يتعلق بمستوى الأفلام التي يقوم ببطولتها، وإذا كان النقاد قد اعتبروا أن عادل إمام قد دخل أحسن مراحله السينمائية في أوائل التسعينات بعمله في أفلام ذات مستوى متميز ناقشت قضايا هامة بالغة الجرأة بالنسبة للمواطن المصري، فإن بعض هذه الأفلام لم يتمتع بنفس المستوى في النصف الثاني من نفس العقد. وذلك لعدة أسباب ليس هنا مجال ذكرها.

فيلم "بخيت وعديلة" فتح ملفات عادل إمام السينمائية وأثار ضده حملة صحفية ضخمة، وهو أمر لم يحدث منذ مدة طويلة، وبدا السؤال المطروح في هذه الحملة هو: هل تتفق نجومية عادل إمام مع ما يقدمه الناس من أفلام؟

وفي الحقيقة فإن النقاد في حيرة، وأمام موقف حرج، فهذا النجم الذي كان أول من جابه مشاكل التطرف والإرهاب، وأول من اخترق مساحات الممنوع في العديد من أفلامه، هل من الممكن أن تنهال فوقه الانتقادات باعتبار أن هناك المزيد من العيوب في فيلم بخيت وعديلة، أم

أن نتعامل مع الفيلم باعتباره حالة منفصلة ينال من المديح أو الهجوم ما يستحق لما يتسم به من هبوط ، أو تميز.

وتبعا لأن الناس تتعامل مع الفيلم، فإن الحكم الأول والأخير ليس لماضي فنان، قدر ما هو لقيمة ما يقدمه هذا الفنان للناس، فنحن لا نتفرج على الفنان لذاته، وإلا شاهدناه في الأحاديث التلفزيونية، ولكن قيمة الفنان في عمله الذي يعرضه على الناس.

وقد أثار عادل إمام التساؤل منذ الجزء الأول من فيلمه "بخيت وعديلة" مرورا بــ "الجردل والكنكة"، ثم "هاللو أمريكا" فهو حسب أحداث الفيلم خريج عاطل يبحث عن فرصة عمل، وتهبط عليه ثروة فيحاول اقتحام عالم كبار الخارجين على القانون اقتصاديا، وقد حاول الفيلم العزف على ثنائيات سينمائية قديمة، ووجد المتفرج نفسه أمام مواقف المفروض أنها تبعث على الضحك، فإذا بها لم تثر أي ضحك، كأن يقوم كل من بخيت وعديلة بتحطيم كل أثاث المترل الذي امتلكاه بنقودهما التي عثرا عليها ولم يتعبا فيها. ويقذف كل منهما الآخر بقطعة غالية من الأثاث فتنكسر.

والغريب أن مثل هذا المشهد قد تكرر أكثر من مرة في الجزء الثاني ثم الثالث من الفيلم، وإذا كان هذا قد حدث في الفيلم الأول داخل مترل اشتراه كل منهما بنقودهما شبه المسروقة، فإن التحطيم يتم هذه المرة في شاليه يمتلكه رجل ثري على أحد شواطئ الإسكندرية

الفخمة، وذلك تحت سمع وبصر رجل الشرطة الذي يعرف من الوهلة أن الشاليه ليس ملكا لهما، ويفهمانه أنهما صديقان لصاحب الشاليه.

ومثل هذا المشهد يعكس رؤية الفيلم الكاريكاتورية واعتماده على المبالغة المقترنة بمشاكل الواقع، فحسب وقائع الفيلمين الأول والثاني، فإن هناك مشكلة رغبة جنسية متأججة لذي كل منهما، يعكسها الفيلم في مشاهد متعددة، وفي الجزء الأول كان يحلو للاثنين أن يمارسا الحب بعد شهوة تحطيم الأثاث كنوع من تعويض الحرمان، لذا فإن الجزء الثاني يركز على العودة إلى الحرمان مرة أخرى. فحسب وقائع الفيلم الأول فإن بخيت وعديلة قد عرفا كل أسباب الثراء، وعادا مرة أخرى إلى الأحياء الشعبية التي جاءا منها.

ويبدأ الجزء الثاني من الفيلم بكل من بخيت وعديلة، وهما على شاطئ البحر ليلا يقتطفان لحظة حب، أو فلنقل لمسات تعبر عن الحرمان، فهو يحدثها أنهما سينجبان الأبناء الذين سيدخلون الكليات. وتردد المرأة "شرطة" فيتصور أنها تتحدث عن كلية الشرطة. ومن الوهلة الأولى تبدو أمام مجموعة اسكتشات، خاصة أن الشرطة تأتي لتقبض عليهما بتهمة فعل فاضح في مكان عام.

وبعد موقف يمتثل فيه الاثنان أمام المحقق، ويدعيان أنهما متزوجان، أو مخطوبان، أو شيء من هذا القبيل، فإننا نجد أنفسنا أمام مجموعة من الاسكتشات تعبر عن الشبق الجنسي الذي ينتاب الاثنين، خاصة عديلة، وهي مشاهد تعبر عن الحرمان ليس رغبة في الزواج،

ولكن تأكيدا لإيجاد مكان لممارسة الجنس. ويبدو هذا واضحا في مشهد يجلس فيه الاثنان أمام مائدة، وتتنازع أم كل من بخيت وعديلة بينما ينشغل الشاب، والمفروض أن عادل إمام هنا شاب، يمد يده بين ساقي الفتاة، وهي بدورها تمد يدها داخل بنطاله، كي ينتهي المشهد بموقف المفروض أنه منحط، فتقلب إحدى الوالدتين المائدة لتكشف أن بخيت قد تخلى عن بنطلونه بما يوحي بالمداعبات الجنسية التي لا تتناسب مع الموقف والتزاع بين المرأتين.

وفي المشاهد التالية التي يبحث فيها كل من عديلة (شيرين) وبخيت (عادل إمام) عن سكن من أجل الزواج، فإن الاثنين ينتهزان الفرصة كي يمارسا الجنس على طريقتها، أو يحاولان التقاط لمسات أو قبلات، ويبدو ذلك واضحا عندما يصعدان أحد المنازل مع سمسار، وجد لهما مسكنا في أعلى مترل قديم يطل على الميناء فالهما وهما يلهثان لكثرة الصعود يريان أن الأفضل هو مغافلة السمسار والتهام بعض القبلات.

كما يكشف الفيلم عن شبق المرأة، وذلك حين يعثران على الشاليه، ويوهمان الشرطي (علاء ولي الدين) ألهما صديقان لصاحب الشاليه، وقد جاءا هناك للإقامة بين الوقت والآخر، ويسترعى انتباه هذا الشرطي التأوهات الصادرة من الشاليه، وأيضا التزاع الذي يتم بين الاثنين، وينتهي دوما بأن يلقي كل منهما نفسه في عناق الآخر.

ومن الواضح أن الفيلم يعطي مساحة أكبر من الأحداث، قبل أن يدخل مباشرة في الموضوع الرئيسي له، وهو انتخابات مجلس الشعب.

وفي هذا يحاول سيناريو الفيلم الذي كتبه لينين الرملي أن يدخل في دائرة سياسية من الدوائر الصعبة التي دخلها عادل إمام في أفلام عديدة منذ بداية السبعينيات، وقد عزف الجزء الأول من الفيلم على مسائل عديدة منها حركة رأس المال القذر في المجتمع المصري، ولكن الجزء الثاني يدخل مباشرة في دائرة انتخابات مجلس الشعب فسوف يتمكنان من الحصول على الشقة المنشودة والسيارة، فيدفع كل منهما مائتي جنيه كتأمين للترشيح، ويصبحان من المرشحين.

نحن أمام سبب ساذج، حتى ولو تم بالنسبة لثنائي يبدو في أغلب تصرفاته شديد السوء، لكنه في الحقيقة بالغ الذكاء والوعي لما يدور حوله. والغريب أن الفيلم قد دخل في هذا الموضوع بعد مساحة درامية طويلة من البحث، وأدخل بطريقة مباشرة في دائرة ليكشف لنا أبعاد انتخابات مجلس الشعب.

ومن الواضح أنه ليس هناك أي تدبير مقنع لدخول الاثنين إلى الانتخابات، كما أن حيثيات ترشيح كل منهما تمنعهما من الترشيح، باعتبار أن هناك قضية آداب تنتظرهما، وهذا في حد ذاته لا يسمح لهما بالترشح، لكن الفيلم تجاوز هذه النقطة عن غير دراية.

كما أن الفيلم يحاول إثبات أن بخيت قد تشجع على دخول الانتخابات عقب اكتشافه أن رئيس مجلس إدارة المصنع الذي يعمل به (سعيد عبد الغني) ليس سوى لص خارج على القانون، وأن هذا الرجل

قد رشح نفسه لعضوية مجلس الشعب، وأن العمال يناصرونه تبعا لوعوده لهم بأن يحقق لهم المكاسب، وأن يقدم لهم الهدايا.

وقد كشف الفيلم عن خواء داخل الطبقة العمالية تتنافى مع ما تعيه من هموم ومتاعب وفهم لحقيقة مكاسبها، وقد أضاف الفيلم شخصية عامل يساري يناصر العمال جسده سعيد صالح، وبدا خاويا في فكره ساذجا في مطالبه لدرجة أننا رأيناه، حتى ولو على سبيل بعث الضحك، يتخلى عن زميله كي ينضم إلى المجموعة المناصرة لرئيس مجلس الإدارة.

ومن الواضح أن مزج الجو الكوميدي الساخر بمثل هذه المواقف يفسدها، فمن الواضح أننا أمام موقف بالغ الحساسية، وهو الظروف العديدة التي أحاطت بانتخابات مجلس الشعب في دورته قبل الأخيرة، وحيث بدت انتخابات دامية مليئة بأحداث العنف، لكن الفيلم يختار جوانب وردية منها وجوانب مليئة بالشبهات؛ فالأشخاص الذين يرشحون أنفسهم إنما يسعون لحصانة من أجل إخفاء عملياتهم المشبوهة، مثل رئيس مجلس إدارة المصنع، أو لتحقيق أهدافهم السياسية مثل التيار السلفي الذي يسعى للوصول إلى السلطة بأي ثمن، ومنها الترشح لمجلس الشعب.

وقد ابتدع الفيلم أسلوبا ساذجا لكل من بخيت وعديلة من أجل الكشف عن برنامجهما الانتخابي، وهو غير موجود، ذلك في الاحتفال الانتخابي لكل من الطرفين الحزبي والديني..

الموضوع الأساسي إذن في فيلم "بخيت وعديلة" هو انتخابات مجلس الشعب، وهي انتخابات أتاحت لكل التيارات الدخول، وباعتبار أن كل من المرشحين "بخيت وعديلة" قد رشحا نفسيهما من اجل الحصول على شقة وسيارة، ولأنهما لا يملكان مصاريف الدعاية، فإن الفيلم يدفع بهما إلى أسلوب ساذج، وهو الدخول في دائرة الانتخابات عن طريق الائتلاف مع تيارات متعددة.

ومن هذه التيارات رئيس مجلس الإدارة المشبوه، ووزير يود الحصول على المقعد بأي ثمن. وفي صوان تابع للتيار الديني يضع لحية مستعارة ويرتدي جلبابا، وترتدي عديلة الملابس المحتشمة، ويصعد بخيت إلى المنصة كي يتكلم، فيزايد على مطالب المتطرفين، ويبدو ساخرا في مواقفه ومطالبه مما يكشفه.

وكما أشرنا، فإن الفيلم عبارة عن مجموعة من الاسكتشات، نخرج من واحد منها كي ندخل في آخر، وذلك على شرف الانتخابات، فمن أجل البحث عن ناخبين يذهب إلي منطقة عشوائية في حي غير معروف فيه أي عشوائيات، وهو الجمرك بالإسكندرية، وذلك باعتبار أننا أمام حي شعبي فيه الفقراء أكثر من الأغنياء، وينتمي بخيت إلى نفس الحي، وبالتالي فليس بخيت في حاجة إلى الدهشة، أو محاولة التنويه إلي قذارة الحي والأماكن وغياب الناس عن العالم، وعدم ممارستهم حقوقهم السياسية..

وهذا المكان العشوائي الذي يذهب إليه بخيت وحده، دون شريكته عديلة، مليء بالمدمنين والفقراء، وجميعهم ليس لهم أصوات انتخابية، وبالتالي فإن المرشحين الآخرين لا يقتربون منه حرصا على التعامل مع من لهم أصوات انتخابية.

ولذا، بدت لحظة الالتقاء بسكان هذه المنطقة غير مبررة لشخص هو ابن هذه الطبقة، وهذا واضح في الفقر الذي تتسم به أمه، سواء في المنزل الذي تسكنه، أو المحل الصغير الذي ورثته عن أبيه، وقد حاول الفيلم أن يجعل هناك سببا للتعاطف مع هذا الذي يتعامل معه بسلبية شديدة، وينتبذونه في زيارته الأولى، حتى تقع عيناه على تلك الطفلة المشلولة التي يشتري لها بعد ذلك ساقا صناعية.

وقد حاول الفيلم التأكيد أن بخيت وعديلة يمران بمرحلة وعي سياسي، وقد حدث هذا لبخيت بشكل واضح عقب زيارة المنطقة العشوائية، ثم أدخلنا في مفاجأة أخرى غير مبررة، فإذا كنا أمام مجموعة من تجار الأقمشة ظاهريا، وهم في الحقيقة تجار مخدرات عليهم مؤازرة كل من بخيت وعديلة في تلك المعركة من أجل أن ينضما إلى صفهم عقب نجاحهما في الانتخابات.

وهذه الفكرة في حد ذاتها بالغة السذاجة، باعتبار أنه: لماذا لم يقم هؤلاء التجار بترشيح رجلهما، بدلا من الوقوف إلى جوار بخيت وعديلة اللذين لا يعرفانهما، وقد كشف الفيلم عن أجواء البذخ التي يعيش فيهما هؤلاء التجار، ليس فقط من خلال المساحات الشاسعة الفخمة التي

يسكنون فيها، بل وأيضا من خلال الحملة الانتخابية التي دبروها لبخيت وعديلة، هذه الحملة التي أتاحت للفيلم أن يرمي ببطله إلى نفس الثراء الكاذب الذي رأيناه في الفيلم الأول، وذلك من أجل أن يكررا نفس التجربة السابقة، كما سوف نناقشه في آخر فصل.

وباعتبار أننا أمام اسكتشات متلاحقة، فإن الاسكتش التالي هو حول التنازل عن الترشيح مقابل إفساح فرصة النجاح للأطراف الأخرى، فإن كل طرف يعرض على بخيت وعديلة مبالغ من المال تصل إلى نصف مليون جنيه مقابل التنازل، ويتم داخل قلعة قايتباى، وعلى طريقة المشهد المسرحي يقف كل طرف في مكان ينتظر دوره في التدخل والحديث، وتتم المزايدة في مشهد خال تماما من الإقناع أو التبرير، وينتهي بأن يأتي رجال تجار المخدرات الذين دفعوا الأموال الكثيرة كي يضربوا بخيت، وهو يحاول حماية عديلة بأي ثمن.

ثم يأتي المستشفى الذي يكشف عن تدني العلاج في قلب المؤسسة الحكومية، ثم ندخل مرحلة جديدة نكتشف فيها أن هؤلاء الناخبين الذين جروا وراء مكاسبهم التي يعلنها عليهم كل الأطراف التي دخلت دائرة المنافسة، وقد تغيروا فجأة، وبلا سبب ورأوا في بخيت وعديلة المرشحين الأمثل للنجاح..

ويفتعل الفيلم موقفا غير متوقع، حيث يتصور الجميع أن بخيت قد مات عقب اختفائه، ويظن الفيلم أن هذا قد رفع من شعبية المرشح لدى الناخبين، ولذا فعند ظهوره يبدو كأنه البطل المستعاد إلى الوجود.

والفيلم يشير في النهاية أن أعضاء مجلس الشعب هم من طراز بخيت وعديلة، وأيضا من المتطرفين وتجار المخدرات، فهناك مشهد بالغ الغرابة نرى فيه أشخاصا سبق أن رأيناهم في الجزء الأول في أهم اللصوص الذين سرقوا حقيبة بها أربعة مليون دولار، ومدير بنك مختلس، ومهرب أطلق لحيته، وكأن الفيلم بذلك يؤكد أن المجلس قد ضم الكثير من هؤلاء جميعا.

حاول الفيلم أن يقدم لنا رؤية بانورامية للعملية الانتخابية بأشكالها المشبوهة، دون أي إشارة إلى ما يشهده الناس من أحداث عنف، ومواجهات أمام صناديق الانتخابات، سواء عند الاقتراع، أو فرز الأصوات، وليس لنا أن نحكم على الفيلم إلا من خلال ما نراه، فنحن أمام ما بطليه وخاصة بخيت، اللذين نراهما طيلة الأحداث، فلا يكادا يغيبان عنا، وقد تخلى كل منهما فجأة عن شبقه الجنسي للتفرغ لقضية الانتخابات.

ورغم أن الفيلم يرتكز على موضوع انتخابات مجلس الشعب، فإن هناك محاولة مؤكدة للاستفادة من نجاح الفيلم الأول تجاريا، فوجدنا تشابها وتكرارا أدى هذه المرة إلى نتائج عكسية مثل حالة الشبق الجنسي، وشهوة الطعام التي رأيناها في الفيلم الأول. فبخيت وعديلة يغرفان في كل ما كانا محرومين منه عندما يتوفر لهما فعندما يرغبان في ممارسة الجنس فإنهما يفعلان ذلك بشراهة.

وحسب أحداث الفيلم الأول، فإن الجنس هو المطلب الأساسي للاثنين، وقد ناما معا في سرير واحد، وبالتالي فليس الجنس هنا هو مجرد لمسات بريئة، وإنما يصل الأمر إلى خلع البنطلون من تحت الموائد.

أما المشاهد المتكررة بين الفيلمين الأول والثاني والمتعلقة بقذف أشياء ثمينة بين طرفين فيمكن تبريرها إلى حد ما في الفيلم الأول باعتبار أنهما اشترياها من أموال مسروقة، ولم يتعبا فيها، وقد أحدث ذلك تعاطفا مضادا مع الطرفين، باعتبار أنهما يحطمان ما لا يملكانه.

ومن الواضح أن الفيلم يحاول الاستفادة من خفة ظل محمد هنيدي الذي كان إحدى الحسنات القليلة في الجزء الأول، وقد تكرر ظهوره هنا كسائق سيارة تقوم بالدعاية لبخيت وعديلة، وقد بدا محمد هنيدي تلقائيا خفيف الظل في المرة الأولى، حتى إذا كرر نفس العبارات في الفيلم الثاني بدا أقل حيوية، وأكثر افتعالا وبشكل عام فإن تلقائيته هنا هي التي فتحت له باب النجومية فيما بعد.

خلاصة ما يقال عن عادل إمام في هذا الفيلم أنه يؤدي ما لا يناسبه، كأن يؤكد تصابيه وصغر سنه، بينما ملامح وجهه تؤكد عكس ذلك، كما إنه يحاول إضحاك الناس بأسلوبه التقليدي، وفي مواقف لا تدفع أبدا إلى السخرية، حتى وإن كانت من النوع الأسود، ولم يعد عادل إمام خفيف الحركة، ولم يجدد في أدائه.. صحيح أنه لا يزال عادل إمام في قلوب الناس. كما بدا عادل إمام يكرر نفسه وأداءه مما يفقده حيويته، وإذا كان الممثل هو الأكثر ذكاء، في بداية نجوميته عام **1980** حين لجأ

إلى العمل في أدوار غير كوميدية، من خلال فيلمه "الجحيم" الذي تعاون فيه لأول مرة مع شيرين، ثم في "المشبوه" و"الغول" فإنه كان بين الحين والآخر يقوم بأدوار كوميدية، ولكن الغالب عليه في هذه الأفلام هو الأدوار غير الكوميدية في "النمر والأنثى" و"جزيرة الشيطان" و"المولد" و"طيور الظلام"، و"الإرهابي"، فإنه في بعض هذه الأفلام كان يقدم أحيانا لمسات ضاحكة لكن حين ود أن يقدم فيلما يقوم كله على الإضحاك انكشف أنه يكرر نفسه حتى ولو لجأ إلى حيل كوميدية قديمة، استهلكتها السينما ولم تعد تضحك أحدا سواء من الأجيال الجديدة أو القديمة.

وفي أفلام عادل إمام نراه محور الأحداث، حتى في أعماله أمام يسرا، وغيرها، ولكن من عنوان فيلم "بخيت وعديلة" فهو أحد طرفين يكتمل الأول بوجود الثاني، وقد أشرك عادل إمام معه شيرين لثالث مرة على التوالي في ثلاثة أعوام بعد "الإرهابي" و"بخيت وعديلة"، وكانت فيما قبل ذلك قد دخلت دائرة الظل سينمائيا ومسرحيا، فبدا عادل كأنه يعيدها إلى الحياة، وقد حاولت أن تقدم نفسها كأحسن ما يكون.

بطاقة فيلمية

بخيت وعديلة "الجردل والكنكة" **1997**

إخراج: نادر جلال

تأليف: لينين الرملي

تصوير: سمير فرج

موسيقى: مودي الإمام

مونتاج: صلاح عبد الرازق

تمثيل: عادل إمام – شيرين – سعيد صالح – أحمد راتب – سعيد عبد الغني .

الفصل الخامس والعشرون

التطبيع مع إسرائيل

ذهب الحاكم إلى إسرائيل، وقامت الدنيا في كل أنحاء العالم.. ووقع معاهدة سلام مع دولة اغتصبت الأراضي العربية، وصارت هناك علاقات دبلوماسية، وجاء سفير بدا متعاليا على المصريين، وشوهد في أكثر من محفل ثقافي، خاصة معرض الكتاب بالجزيرة،

واعتبر الإسرائيليون أن أول الدبلوماسيين الذين جاءوا إلى مصر بمثابة مغامرين.. وجاء الدور على طوائف عديدة من الشعب من أجل السفر إلى إسرائيل.. وهنا ظهر مصطلح "التطبيع" أطلقه المثقفون، ووقفوا بالمرصاد لعدو الأمس الذي دخل الوطن معه أربعة حروب، فطرد السكان الأصليين واستوطن القادمين من أنحاء متفرقة في العالم لما أسموه بأرض المعاد، وصارت المفاوضات فقط على ما تم احتلاله بعد عدوان 1967 وفي الوقت الذي أتى فيه الإسرائيليون، خاصة رجال السياسة والسياحة، فإن المثقفين وقفوا بالمرصاد لإقامة أي علاقات مع إسرائيل، خاصة في المجال الثقافي.

وفي وقت رأى فيه رجال الاقتصاد أن المال ليس له وطن، وقامت بعض العلاقات التجارية مع إسرائيل، فإن المثقفين وقفوا دائما

بالمرصاد، ليس فقط ضد الصلح، ولكن ضد من يحاول أن يخرجه عن إطار الورق، والتوقيعات الشكلية. وحاول المثقفون دوما من خلال مواقف إسرائيل العسكرية ضد الفلسطينيين، وفي جنوب لبنان إثبات أنه لا سلام.. وأطلقوا أنهم لن يقيموا التطبيع مع إسرائيل حتى تعود الأراضي المحتلة. وفي بعض الأوقات كانت الدولة تتعامل بدبلوماسية واضحة مع الأمر، حيث تقف مع المثقفين الذين يناصرون الرئيس مبارك في أنه لم يذهب قط في زيارة لإسرائيل، سوى في زيارة عابرة وجوبية لحضور جنازة إسحاق رابين، وبدا أن موقف الدولة يتفق تماما مع موقف المثقفين إبان السنوات التي تولى فيها نتنياهو رئاسة وزارة إسرائيل، فبدا شخصا غير مقبول، فهو يحمل عداءً سافرا للعرب، وكم شككت القيادة العليا في مواقفه، وفي هذه الفترة بالذات توحد الموقف السياسي مع موقف المنادين بعدم التطبيع مع إسرائيل.

وفي هذه الفترة صارت البطولة تتمثل في الموقف المتشدد ضد اسرائيل، وتساهلت الرقابة، خاصة في السينما، ووجد خصوم التطبيع الفرصة متاحة لهم للتعبير عن آرائهم بشكل جماهيري، وكانت عملية مقاومة التطبيع قد عاشت انتكاسة ملحوظة حين ذهب إلى إسرائيل مخرجون وكتاب سبق لهم أن أشعلوا قلوبنا حماسا بأفلامهم وكتاباتهم، ومنهم على سالم الذي كتب "أغنية على الممر" مسرحية وفيلما، ثم حسام الدين مصطفى مخرج فيلم "الرصاصة لا تزال في جيبي"، وقد بدا الاثنان ثابتين على موقفهما من مناصرة التطبيع ولم يتراجعا عنه يوما.

وطوال سنوات كان التطبيع لا يناقش إلا على نطاق ضيق، في المحافل الثقافية وبعض صحف المعارضة، بينما بدت الصحف القومية كأنها تناصر التطبيع، أو تقف منه موقفا حياديا، خاصة أن رؤساء تحرير الكثير من الصحف زاروا اسرائيل بشكل رسمي.

لكن السينما هي الفن الوحيد الذي ألهب مشاعر الناس، وأيقظ فيهم الإحساس الجماعي بضرورة عدم التطبيع مع اسرائيل، بدأت الظاهرة بأفلام بالإضافة إلى المسلسلات التلفزيونية تذكر الناس بالعداء القديم والحديث بين العرب وإسرائيل، سواء في مجال الجاسوسية، أو في مجالات عديدة، فقدمت السينما بشكل مكثف عن الجاسوسية المتبادلة بين مصر وإسرائيل في أفلام عديدة منها "فخ الجواسيس" و"بئر الخيانة" و"إعدام ميت"، ثم "مهمة في تل أبيب"، و"**48** ساعة في إسرائيل" و"الكافير" كانت هذه الأفلام قد حاولت استثمار نجاح مسلسلات وطنية من طراز "دموع في عيون وقحة"، و"الحفار" و"رأفت الهجان" و"السقوط في بئر سبع".

وبعيدا عن الجاسوسية، فإن هناك أفلاما عديدة أشارت إلى الخطر القادم من إسرائيل دون الإشارة بوضوح إلى ذلك، مثل فيلم "الحب في طابا" لأحمد فؤاد، حيث آثار الفيلم فكرة أن التطبيع الجنسي مع نساء قابلوهم في سيناء قد أتى إلى الشباب بمرض الإيدز الفتاك، مما آثار التحذير على المستوى الوطني.

وفي فترة زمنية بعينها لم تكن الإشارة واضحة إلى أن الخطر قادم من اسرائيل، وكان على المتفرج أن يفهم الأمر ضمن معطيات خاصة مطروحة في الفيلم، فالنساء الثلاث اللاتي نقلن الإيدز إلى المصريين قد أشرن إلى أسمائهن العبرية، بعد أن ضاجعن الرجال، وقبل أن يختفين من حيواهم.

ولم يقتصر الأمر عند هذا الحد، فهناك أفلام عديدة حول تهريب المخدرات، أشارت إلى أن المخدرات تأتي إلى مصر عن طريق البوابة الشرقية، وهناك أفلام تحذيرية من توغل العبرانيين في مصر بعد الصلح، مثل فيلم "العصابة" لهشام أبو النصر، ثم فيلم "الغيبوبة" لنفس المخرج الذي أشار بوضوح إلى الاسم العبراني لمهرب المخدرات الذي يسلم الشحنة إلى الشباب المصريين، وهو فيلم لم يعرض بعد رغم إنتاجه منذ خمس سنوات.

إلا أن فترة حكم نتنياهو كانت بمثابة المساحة الذهبية لأنصار اللاتطبيع، كي يقدموا ما لديهم من أفكار وأعمال، وتم حرق علم اسرائيل على الشاشة ضمن أحداث فيلم جماهيري المفروض أن أحداثه تدور في الجامعة الأمريكية، كما تم عمل فيلم كامل عن التطبيع مع إسرائيل، وهو فيلم تعطل كثيرا في التنفيذ، ومن بينها أن الرقابة كانت لها بعض الملحوظات.

الفيلم الأول هو "صعيدي في الجامعة الأمريكية" إخراج سعيد حامد **1998** وفيه تتوقد مشاعر الطلاب المصريين أيا كانت انتماءاهم

أو مشاعرهم أو بيئاتهم، ضد الأستاذ الجامعي المصري الأصل الذي ينتقد المصريين دوما، وقد كتبت حسن شاه في أخبار النجوم – **15** أغسطس **1998** – أن أستاذ الجامعة المصري الذي يحمل الحقيبة الأمريكية يتحدى مشاعر الطلبة المصريين، وهو يلقي محاضرات عن اتفاقية الجات، وهناك طالب اسمه أحمد يعقد الاجتماعات ويوزع المنشورات ضد السياسة الأمريكية داخل حرم الجامعة الأمريكية.. وفي البداية لا ينضم دهشوري إلى تيار المعارضين لأمريكا، لكنه لا يلبث أن يفعل عندما ما يصل التحدي إلى أقصاه ويقاطع الطلبة الأستاذ، حتى خطيبة الأستاذ تخلع دبلة خطبته لها، وترتفع في فناء الجامعة الأمريكية لوحات تنادي "عاشت فلسطين"، ويقوم خلف الدهشوري بحرق العلم الإسرائيلي كرد فعلي طبيعي وسط التصفيق من زملائه وفي قاعة السينما.

وقد نقلنا هذه الفقرة للناقدة، لأنه أيضا في نفس الحفل الذي شاهدنا فيه الفيلم، صفق المشاهدون بنفس الحماس، إذن.. فقد أيقظ الموقف مشاعر عامة بالعداء ضد اسرائيل.. وأنه من الصعب التطبيع مع اسرائيل في ظل أي ظروف..

وقد تكررت مثل هذه الرؤية في كتابات الكثير من النقاد، مثلما صاغ حسن عطية مقالة عن الفيلم في نفس الجريدة في **22** أغسطس **1998**، قائلا أن خلف الدهشوري قد اعتصم مع زملاء له بحرم الجامعة في الذكرى الخمسين لاغتصاب فلسطين، ويهاجمهم رجال الأمن أثناء تظاهرهم الطلابي، والذي يشاركهم في أنه صوت الوطني البسيط غير

المسيس، وأن الحياة لم تعد كما كانت لحظة التحاقه بالجامعة، وأن العولمة التي كان يسخر منها في أغنية ساخرة لها تأثير حتمي على مستقبله.

وقبل أن نذكر مجموعة آراء في الفيلم، من المهم أن نشير أن مشهد حرق العلم قد تمت إضافته أثناء تصوير الفيلم، لأن السيناريو كان مكتوبا بشكل جاهز دون هذا المشهد قبل أشهر من تصويره، وأنه حسب تطور الأحداث، فإن الفيلم يمكنه أن ينتهي عام **2001**، أي أن هناك ضغط في زمن الفيلم، حدث من أجل إضافة هذا المشهد، ولا شك أن ميلاد هذا المشهد قد جاء مع تصاعد مشاعر العداء الشديدة لنتنياهو حيث وصلت إلى قمتها مع بلوغ نكبة فلسطين عامها الخمسين، هناك احتفالات ضخمة في إسرائيل، وشعور بإحباط شديد في الوطن العربي، لذا جاء المشهد متوافقا مع الشعور العام في مصر والعالم العربي.

وقد انعكس هذا فيما ردده أشخاص عديدون من جمهور المشاهدين في مجلة "فن" في **24** أغسطس **1998**، حيث كان هناك باب يقوم فيه مجدي الطيب بأخذ آراء المشاهدين عن الأفلام، ومن بين أربعة شباب صغير دون العشرين تقريبا، حيث أكد ياسر عبد الحميد – طالب جامعي – أنه رأى الفيلم يتبنى رسالة وهدفا عندما يؤكد أن من بين الطلبة المصريين في الجامعة الأمريكية شبابا وطنيا، والحقيقة أن محمد هنيدي جعلنا نشعر في كل لحظة أنه شابا مثلنا يتحدث باسمنا ويعبر عن جيلنا ولهذا القلق عليه، في اللحظة التي أحرق فيها العلم الإسرائيلي،

وشعرت أن القبض عليه يخنقني شخصيا.. وهكذا نجح الفيلم في تقديم السياسة بشكل غير مباشر وذكي للغاية من دون تطرف أو مبالغة.

ويردد الطالب محسن حنفي حول نفس النقطة: قدم موقفا واقعيا عندما أكد أن المسئولين في أجهزة الدولة منحازون إلى طوائف الشعب في موقفهم المناهض للعدو الإسرائيلي (مشهد ضابط مباحث أمن الدولة).

وقد قدم مجدي الطيب أيضا تحقيقا صحفيا في نفس المجلة، نشره في **24** أغسطس **1998** تحت عنوان: حرق علم اسرائيل.. فاحتجت أمريكا بمناسبة أن الجامعة الأمريكية قد رفعت دعوى ضد الفيلم لأنه حمل اسمها دون إذن منها، وأشار الكاتب أن المستفيد الوحيد من موقف الفيلم هو إسرائيل، واستند إلى ما قاله مجدي مهنا في جريدة الوفد أن الفيلم لا يسئ إلى أحد، لكنه يدين إسرائيل.

اتهام اسرائيل بأنها الجهة المعنية بوقف الفيلم وليس الجامعة الأمريكية تأكد أيضا على لسان مؤلف الفيلم د. مدحت العدل بقوله: "لقد قدمت السيناريو إلى الرقابة منذ ما يقرب من عام، ولم تحتج الجامعة أو تعترض، ولكنها فعلت هذا اليوم بسبب المشهد الذي يحترق فيه العلم الإسرائيلي وليس لأي شيء آخر، فالفيلم لا يسئ للجامعة إطلاقا".

ولعل مثل هذه الحملة، والإحساس الوطني العام دفع العاملين في فيلم "فتاة من اسرائيل" إلى عرضه في هذا التوقيت بالذات أوائل عام

1999 كان نتنياهو لا يزال في الحكم يصول ويجول عداءً للعرب وشديد التعنت، وتغير عنوان الفيلم من "ظل الشهيد" إلى "فتاة من إسرائيل" حيث بدت الخصومة شديدة وحيث كانت نادية الجندي قد قدمت قبل ذلك بأشهر قليلة فيلمها "48 ساعة في إسرائيل".

والفيلم كما هو معروف مأخوذة عن رواية قصيرة نشرها الكاتب محمد المنسي قنديل ضمن ثلاث قصص، وكان اسمها "الوداعة والرعب" وتدور القصة الأصلية في مصيف فارنا، حيث تفاجأ أسرة مصرية بأن ابنها الوحيد قد وقع في حب ابنه الأسرة الإسرائيلية التي جاءت للتصييف أيضا، إذن فاللقاء هنا جاء مصادفة، وذلك بعكس الفيلم الذي ذهبت فيه نفس الأسرة المكونة من زوجين وابنهما الوحيد إلى فندق طابا (سونستا سابقا) ولابد أنهم يتوقعون أن يلتقوا بإسرائيليين في كل مكان بالفندق، وفي طابا بشكل خاص.

وفي القصة، فإن الأب يقف بكل حزم أمام هذه العلاقة الإسرائيلية المصرية، فسعى إلى أن يئدها، لإحساسه بالوطنية، ولأن أسرته فقدت ابنا لها في الحرب.

ومثلما سعى فيلم "صعيدي في الجامعة الأمريكية" إلى الاستفادة من مناسبة سياسية حدثت وقت تصوير الفيلم، فإن "فتاة من اسرائيل" لإيهاب راضي 1999 بدأ بوقائع حقيقية عن أحداث نشرت في الصحف حول قيام قائد إسرائيلي بدفن جثث لجنود مصريين في الرمال بعد أن قتلهم عنوة، وجعل الفيلم الابن الأكبر أحد هؤلاء الجنود الذين

قاموا بعمل حفرة واسعة، تحت تهديد السلاح، وعن طريق الرصد والإصرار، قام جنود القائد الإسرائيلي بإطلاق النيران على المصريين، فتهاوى الجميع داخل المقبرة الجماعية، وسرعان ما جاءت جرافة اسرائيلية كي تهيل الرمال فوق جثث الشهداء الأبرياء.

الحدث الحقيقي، وماثل في أذهان المشاهدين، إذن فلابد من المشهد الأول أن تتولد مشاعر العداء، وأن تصحو الخصومة القديمة، مهما كان السلام الموقع بين الدولتين، هناك فارق وحيد بين الحادثتين أنه في الواقع دار عام **1967**، وفي الفيلم حدث إبان حرب أكتوبر، لكن الفارق واضح بين الفيلم والرواية، يغير من المناظير السياسية والسينمائية، وإن كان الاثنان يقفان ضد التطبيع بقوة، لكن أمر التطبيع في الرواية أسرى مرتبط في المقام الأول بزوجين فقدا ابنهما في الحرب، ويمكنهما أن يفقدا الثاني في السلام.. أما في الفيلم فإن التطبيع هنا جماعي، أي يرتبط بمجموعة من الأصدقاء والزملاء اجتمعوا في أجازة صيف بطابا، وهناك مواجهة لابد أن تحدث بين مجموعتين من الطرفين، شباب إسرائيلي، ثم قصة الحب التي ستتولد بين طارق والفتاة الإسرائيلية.

وقبل أن نتوقف عند الفيلم، يهمنا التعرف على بعض المتاعب الرقابية التي قابلت الفيلم، حيث يتحدث المخرج إلى مجلة "فن" في **24/ 11/ 1997** أي قبل عرض الفيلم بعامين ونصف وقبل أن يظهر إلى الوجود فيلم "صعيدي في الجامعة الأمريكية" فيقول: لأننا نتوغل في منطقة فكرية تقبل الخلاف حدث الصدام في فترة ما مع الرقابة، حيث

حدث أن إحدى الرقيبات بنت رفضها للسيناريو بقولها: لا ينبغي أن نقترب من هذه المنطقة باعتبارها سياسة دولة، إن المسألة لا تتصل بمعايير موضوعية نقيس عليها الرفض والقبول خصوصا عندما نعلم أن موضوعات كثيرة أخطر ألف مرة في توجيهاقما من تناول موضوع التطبيع كالبطلات العاهرات والراقصات الشهيرات، وكلما مرت من تحت أيدي الرقابة ولم يحدث لها ما حدث لموضوع بطلته أم الشهيد .

الموضوع إذن حسب سياسة الدولة العليا، كان ممنوعا في فترة، ثم أضيء له النور الأخضر في فترة أخرى. وكما أشرنا في بداية الحديث فإن التطبيع مسألة ثقافية وموقف مثقفين. وقد تمت كتابة السيناريو للتأكيد على مسألة الموقف الجماعي من التطبيع، وذلك من خلال مجموعة الأشخاص الذين استقلوا الأوتوبيس السياحي لقضاء أجازة صيف سريعة في طابا... وهؤلاء الأشخاص يمثلون جيلين بارزين، أحدهما عاش الحروب الأخيرة ودفع ثمنها غاليا، والثاني ولد في زمن السلام ولم تتضح لديه رؤى وأبعاد العداء القديم مثلما كان قبل ثلاثين عاما على سبيل المثال.

الجيل الأول ليس رافضا للتطبيع كله، ويمثله طرفان: الطرف المصري، والطرف الإسرائيلي.. المصري هو الأب عبد الغني وزوجته، الرجل مدرس تاريخ يحفظ جيدا أبعاد الصراع السياسي والتاريخي بين العرب وإسرائيل في المنطقة، وقام بتدريس التاريخ في مراحل مختلفة، منذ أن كانت اسرائيل هي العدو الأول للوطن العربي، ثم جاءت فترة تم

حذف ما يشير إلى العداء من كتب التاريخ، وهذا الأب فقد ابنه في الحرب، ويعاني من أحزان جمة، خاصة أن زوجته لا تزال ترتدي ثوب الحداد على ابنها، ولا تزال ملامح الحزن مرتسمة على الندوب.

وبالطبع.. فإن كافة مشاعر العداء القديمة لابد أن تتولد من جديد، عندما يجد الأبوان نفسيهما في مكان يكتظ بمن يضعون نجمة داوود حول أعناقهم، إنهم قتلة الابن صاروا يتنفسون نفس الأكسجين الذي يدخل الصدر سواء في الفندق، أو المصاعد، أو المطاعم، وهذه المشاهد تجعل ضغط الدم يرتفع لدى الأم، وتصاب بأزمة صحية، ولسنا هنا بصدد تحليل الفيلم فنيا والوقوف معه أو ضده فيما يطفو إلى السطح يعكس أيضا نبض الأبوين ومساحة الكراهية التي تتولد بين الطرفين، خاصة أن ردود الأفعال هنا من قبل عبد الغني وزوجته، أكثر منها من طرف الإسرائيليين، الذين بدوا كأن المصريين لم يقتلوا منهم أحدا فجاءوا للتتره والمتعة، وقد حاول الفيلم أن يصور مشاعر ومواقف استفزازية من شاب إسرائيلي يبدو كأنه شرير الفيلم، يضع نجمة داوود حول عنقه وتلمع عيونه بالشر والتحفز ضد المصريين.

هذا عن الجانب المصري الذي عاصر الحرب، والذي لا ينسى المشاعر القديمة، أما يوسف هارفي فهو أستاذ جامعي عاش الحروب، وهو في زمن السلام يحاول استقطاب الشاب المصري إلى وطنه، ثم إلى أمريكا من أجل أن يزوجه من ابنته التي أحبته، ويصور الفيلم يوسف كإنسان وحشي شرس شيطاني، باعتباره شرير الفيلم، وهي صورة نمطية قديمة

ومستهلكة للخصم أو العدو، ويوسف يلوح للشاب طارق أنه سوف يتيح له فرصة العمل بعقد مغر في بلد ثري، وأن عليه أن يهاجر من مصر إلى هذا الوطن.. وحاول الإغراء بالهجرة، وموافقة الابن، بل القيام بذلك فعلا، وقيام الأبوين بمحاولة استعادة الابن، ومن هنا يدور الصراع في الفيلم.

هذان جانبان لا يلتقيان قط، بل أن المواجهة باللكمات التي تدور بين الطرفين على الشاطئ في نهاية الفيلم تمتزج بإيقاعات صوتية أشبه بإطلاق المدافع، وتفجيرات القنابل، فهي ليست معركة عادية، بل هي حرب شديدة الأوار لا تنتهي بين الطرفين، مما يعني استمرار المواجهة بين الطرفين اللذين لا يكفان عن التراع.

وفي المقابل، اختار الفيلم نموذجين آخرين مصريين كان عليهما أن ينظرا إلى العلاقات مع اسرائيل باعتبارها أمرا طبيعيا يجب أن يأخذ مجراه، الأول وهو والد أمينة، رجل الأعمال الذي يتاجر مع الإسرائيليين ويذهب لعقد الصفقات التجارية، وهو يتعامل باعتبار أن الاقتصاد بلا قلب أو ضمير أو أيديولوجية، أو موقف وطني، وسوف نرى أن ابنته أمينة، رغم أنها من جيل لم يحارب وتربى مع السلام، فإنها ضد التطبيع تماما، وأيضا ستكون ضحية لمحاولة اغتصاب يقوم بها الشاب الإسرائيلي.

وفي الفيلم.. فإن أغلب الشباب الإسرائيلي يسعون إلى التطبيع، وعليه فإنهم يجذبون إليهم شابا مصريا يبدو غير مشئمز، يقبل أن يصير صديقا لإسرائيليين في مثل سنه، ويبدو غير شاعر بأن هناك شيئا ذا أهمية

في موضوع الارتباط بصداقة معهم، وهذا الشاب هو الذي سيدفع حياته ثمنا لموقفه، عندما يصحو إلى أن الخصومة لا تزال موجودة، وأن عليه أن يفعل شيئا إيجابيا بعد أن كان مدمنا للكحول والبانجو فكان ارتباطه بالإسرائيليين بمثابة هذيان وتخدير.

نحن إذن أمام أطراف لا تزال تتصارع، الشباب الإسرائيلي يرون أن هذا الفندق كان ملكا لهم ذات يوم، وأن عليهم التعبير عن استيائهم، لأنه صار ملكا للمصريين حسب بنود المعاهدة، أما الشباب المصري فإنهم يتغنون بجمال الوطن، ويرددون عبارات فيها استحسان بحلاوة هذا الوطن.

إذن فالمواقف العدائية جماعية، بعضها وطني خالص ليس لها علاقة بالتجربة الخاصة والبعض الآخر ذاتي، أي هناك رواسب الماضي التي تجعل الأب الغني وزوجته يندفعان لإعادة ابنهما، ولا شك أن طارق يمثل واحدا من أبناء الجيل الجديد الذي يمكنه أن يسقط في الإغراء بسهولة، وأن يوافق على الذهاب مع الفتاة الإسرائيلية التي أحبها ووالدها الأستاذ بجامعة تل أبيب، والذي يحمل الجنسيتين الأمريكية والإسرائيلية، وطارق بالفعل يركب الزورق معهما، ليس فقط بسبب الحب الذي وقع فيه مع فتاة جميلة لم تهمها السياسة كثيرا بقدر الحصول على حبيبها، لذا فإن طارق قد وافق وامتثل، قبل أن يراجع نفسه ويقفز في المياه، ويعود إلى طابا.. الأرض المصرية.

وإذا كان لا يحسب للفيلم أن أربعة كتاب سيناريو اشتركوا في صياغته، وتمت عرقلته لبعض الوقت قبل التنفيذ، فإن خروج الفيلم بهذه الصورة يعني أن عدم التطبيع قرار جماعي وليس قرارا فرديا، مع اختلاف الوسيلة، فقد تكون ضد طارق لأنه قبل ولو لجزء من الوقت أن يمتثل وأن يذهب إلى هناك مهما كانت الاغراءات ولكن هناك رؤية لكاتب نرى أنه لابد من المراجعة بعد الوقوع في دائرة الإغراء..

وقد عبر كاتب الحوار فاروق عبد الخالق عن رأيه قائلا في مجلة "فن" في **24** نوفمبر **1997** أن ظل الشهيد هو الظل المسيطر فعلا على كافة تصرفاتنا على الساحة، فلا يوجد رئيس في مصر، ولا مواطن أيا كان توجهه إلا ويعلم أن ظلال الشهداء الذي سقطوا على امتداد الحروب العربية – الإسرائيلية ترفرف على الأجواء. فإذا كنا ننعم بالاستقرار النسبي، فهو ناتج عن هذه الحروب، والحال نفسه إذا كنا نعاني قلقا نفسانيا ظاهريا بين الأجيال، أو تمزقا اجتماعيا.. الخ ..

ولهذا فالفيلم يقول ببساطة ماذا يحدث لو اجتمعت في مكان واحد مع قاتل ابنك؟ فالأحداث تدور حول أم وأب استشهد ابنهما، ونزلا في مكان يؤمه أفراد من جنسيات مختلفة، وفجأة اكتشفا أنهما في مواجهة عائلة إسرائيلية، بل أن ابنهما – شقيق الشهيد – كاد يتورط في علاقة عاطفية مع ابنة العائلة الإسرائيلية.

ويستكمل الكاتب حديثه في نفس الحوار الذي أجراه معه مجدي الطيب أنه من المؤكد أن من يوافق على إقامة علاقة بهذا الشكل، فإنه

يوافق لنفسه أن يفرط في أشياء كثيرة، ويبيع وطنه في مقابل جسد امرأة وعلاقة جنسية، وكلنا يعرف أن الإسرائيليين بارعون في اصطياد شبابنا بالجنس والمخدرات، ولا يتورعون في تزويج فتياهم من مصريين عساهم يملكون حق العيش في المكان، وبهذا ينازعوننا ملكية سيناء بشكل شرعي. الأمر الذي يدعونا للحذر وعدم ترك الأمور المحفوفة بالخطر بأيدي المراهقين.

وفي نفس الحديث، عبر ماهر راضي عن رأيه، وهو المخرج الشاب الذي أخرج أبوه محمد راضي العديد من الأفلام عن انتصار حرب أكتوبر منها "أبناء الصمت" و"العمر لحظة" وهو أيضا منتج الفيلم، وبدا ماهر راضي ابن الجيل الجديد مشبعا بآراء ثابتة حول اللاتطبيع مع اسرائيل، فقال: وجدت نفسي مؤرقا بهذه القضية، وأردت أن أطرح وجهة نظري فيها، ولم يكن بمخططي أبدا إحداث صدمة أو شيء من هذا القبيل، بل أردت أن أقول ببساطة أن الصراع بيننا والعدو موجود وقائم، وسوف يستمر إلى الأبد، فالفيلم يناهض التطبيع على طول الخط.

وفي نفس الحديث المطول أكد ممثل شاب أيضا من نفس الجيل، الممثل خالد النبوي الذي أدي دور طارق أن "ظل الشهيد" هو الذي يطارد التطبيع ويناهض فكرة التطبيع، بل يقتلها قتلا، فهو يؤكد ببساطة أن السياسة لها منطقها الذي يتغير ويتبدل باستمرار، لكن المواقف الحياتية للشعوب ثابتة، ليس في مصر فحسب، بل في كل الدول العربية،

والحديث عن مصر الرافضة للتطبيع هو حديث عن الدول العربية بأكملها.

ازدهرت الأفلام التي وقفت ضد التطبيع، بشكل ما، أبان تولي الليكود الحكم في اسرائيل، وخفت هذه الحدة إلى درجات أقل عندما تولى حزب العمل باعتبار أنه مباشر في مسألة منح الأرض للفلسطينيين بعد مفاوضات مجهدة، وأيضا مد اليد القصيرة إلى سوريا للتفاوض، ولا شك أن الموضوع سيظل ساخنا سينمائيا لفترة ربما أطول مما نتوقع.

الفصل السادس والعشرون

قضايا عربية

لم تقف السينما السياسية فقط عند حدود الوطن الصغير لمناقشة قضاياه، بل تخطت الكاميرا تلك الحدود، وقامت بمناقشة العديد من القضايا الوطنية ذوات الصبغة السياسية، ورأينا العديد من الأفلام حول: "ماذا كان يجري في الجزائر، واليمن، وسوريا، ولبنان، وفلسطين وغيرها".

ومن الملاحظ أن هذا النوع من الأفلام قد ازدهر إنتاجه إبان حركات التحرر الوطنية العربية، والتي ساندها ثورة يوليو واعتبرت من إنجازاها المهمة، وقد كشفت هذه الأفلام عن وقوف مصر إلى جوار شقيقاها العربيات بدرجات مختلفة، وفي بعض هذه الأفلام كانت مصر تساند الحركات التحررية مثل مساندة جبهة التحرير الجزائرية، ومنظمة التحرير الفلسطينية، والسودان، ووقفت إلى جوار ثورة اليمن التي قام بها عبد الله السلال.

وقد عكست هذه الأفلام سياسية مصر الخارجية في فترة ما بعينها، أو في النصف الثاني من القرن العشرين بشكل عام. وإذا كنا خصصنا الحديث عن قضية فلسطين في الفصل الرابع، فإنه من المهم في

البداية تناول موضوع السودان الذي كان قطعة من مصر حتى بداية الخمسينيات، وقد عكست بعض الأفلام، غير السياسية، هذا المنظور مثل فيلم "زينب" لمحمد كريم **1952** حيث يذهب إبراهيم إلى السودان كجندي مصري وكأنه في نفس الوطن.

أما فيلم "مصطفى كامل" **1952** فإنه في أثناء محاكمة علي كامل، شقيق الزعيم، يوجه إليه اتهام بأنه شارك في تمرد دنقلة والثورة المهدية التي عرفتها السودان عام **1899** فإذا بعلي يردد بكل حماس:

- أنا أكرم لي أروح أحارب في السودان برتبة نفر، أنتو حاولت تضربوا السودان بأيادي مصرية، لكن حيفضل أبناء وادي النيل رمزا للوحدة.

ثم يهتف بكل حماس داخل المحكمة العسكرية:

- تعيش وحدة أبناء النيل.

وإذا كان ذهاب إبراهيم إلى السودان ضمن الجيش المصري، مجرد ذكر حالة فقط، فهو ليس منظرا سياسيا في الفيلم العاطفي المعروف، لكن لا شك أن موقف على كامل يعكس رؤية سياسية لما يدور في السودان، ومساندة من المصريين للثورة المهدية.. هذه الثورة التي لم يتناولها أي فيلم مصري، لكن فيلما بريطانيا صور في مصر عام **1966** بعنوان "الخرطوم" لبازيل ديردن كشف وجها سلبيا للثورة المهدية دفع الرقابة المصرية إلى منعه.

ونحن نذكر هذا النموذج للتأكيد أن السينما الأمريكية قد دخلت المنطقة العربية بأفلام سياسية عديدة منها "الهروب إلى الظهران" عام **1963** بطولة يول برايدذ، وإلى الأردن وسوريا من خلال "لورانس العرب" وإلى الكويت من خلال أفلام عديدة عن حرب الخليج ومنها "ثلاثة ملوك" عام **2000**، وإلى مصر من خلال فيلم عن قصة الثورة بعنوان "عبد الله الكبير" **1956**، وإلى الجزائر في "القيادة المفقودة" **1967**، وبالطبع عشرات الأفلام عن صراع العرب مع إسرائيل.

أي، أنه كان للسينما المصرية الحق في مناقشة أحوال جيرانها في أفلام سينمائية، وعلى كل فأغلب التجارب مهمة وتستحق الوقوف عندها. ولعل فيلم "جميلة" هو الفيلم السياسي الوحيد في تاريخ السينما المصرية التي تدور كل أحداثه في الجزائر، بصرف النظر عن مكان تصويره، كما أنه الفيلم الأوحد الذي كل أبطال قصته من الجزائرين والفرنسيين، دون أن تكون هناك شخصية مصرية واحدة ضمن الأحداث، وهو عن قضية جزائرية، وذلك عكس كل الأفلام التي صورت أجزاء منها أو كلها خارج مصر.

والفيلم الذي عرض في عام **1958** تم إنتاجه لمناصرة الثورة الجزائرية في عيدها الرابع، وهي التي اندلعت في نوفمبر **1954**، وكانت هذه الثورة قد أبرزت أبطالها مثل أحمد بن بيللا، وبومدين، وبوتفليقة، وأيضا من النساء جميلة بوحريد.

وقد جاء إنتاج الفيلم ليواكب حركات وطنية عربية متلاحمة، ففي مصر قامت وحدة سياسية بين مصر وسوريا، وفي العراق قامت ثورة عبد الكريم قاسم ضد نوري السعيد، وفي العديد من البلاد العربية كانت الدول تستعد للاستقلال.

وفي هذه الفترة ترددت أغنيات وطنية تناصر شعوب العرب المتحررة منها أغنية "شعب الجزاير" لعبد الحليم حافظ، إذن فلم يأت فيلم "جميلة" ليوسف شاهين من فراغ، ولعله أول فيلم يحمل أبعادا سياسية لمخرج سوف يهتم بمناصرة عبد الناصر، والوقوف إلى جواره، بداية من تسمية فيلم "الناصر صلاح الدين" ومرورا بأحداث مهمة في "فجر يوم جديد"، و"العصفور" ، وغيرها .

وجاءت أهمية "جميلة" أنه فيلم ظهر في زهوة الثورة، وهي ثورة المليون شهيد كما سميت لكثرة الضحايا من الأبطال، والأحداث بدت دامية بين الكفاح المسلح وبين القمع الذي يمارسه الفرنسيون المحتلون. حيث شهد حي القصبة مواجهات من رجال جبهة التحرير الوطني تساعدهم النساء منهن "جميلة" وذلك في شهر سبتمبر **1957**. ومن الواضح أن الأحداث قد وجدت أثرها لدى الممثلة المنتجة ماجدة فتحمست لعمل فيلم عن "جميلة" بعد أن تم القبض عليها، وفي مقاله بمجلة "فن" مارس **1989** – كتب علي أبو شادي أن: شاهين تلقف فكرة عمل فيلم عن "جميلة" على الرغم من وعيه السياسي المحدود، حين فكرت الفنانة ماجدة في استثمار هذه المناسبة القومية لإنتاج فيلم عن

المجاهدة الجزائرية، تلعب هي بطولته، وتساهم بشكل أو بآخر في الدفاع عن جميلة، وفي تعبئة الرأي العام العربي والعالمي، وحشدت للفيلم نجوما كبارا في مجال الكتابة، حيث كتب قصته الأديب يوسف السباعي واشترك في كتابة السيناريو ثلاثة من كبار الكتاب هم: نجيب محفوظ، وعبد الرحمن الشرقاوي، وعلي الزرقاني، ومعهم وجيه نجيب ككاتب رابع.

والفيلم كتب ليجعل من "جميلة" جان دارك العربية، فهي فتاة بكر صغيرة، وبريئة، تهب حياتها من أجل مقاومة المستعمر وإخراجهم من وطنها، فلما تم القبض عليها حاول الفرنسيون إقامة محكمة صورية لها قبل الحكم عليها بالإعدام، وبالفعل فإن جميلة تردد للقاضي أثناء محاكمتها: "إنهم – أي الفرنسيون – قد نسوا ما فعلته جان دارك قبل أربعة قرون من أجل وطنها"

وبالفعل، وبصرف النظر عن تفصيلات خاصة في حياة كل من جان دارك وجميلة فإن نقاط تشابه عديدة تجمع بين الاثنتين، ولا شك أن هذه نقطة ذكية لصناعة بطلة عربية تخاطب العالم بنفس لغته، فحتي عام **1958** كان قد تم إنتاج أكثر من خمسة عشر فيلما عالميا عن جان دارك.. والغريب أننا سنرى أن يوسف شاهين قد اعتذر للفرنسيين في حديث نشرته جريدة لوموند عام **1986** عن العمل في فيلم "جميلة".

ومثلما صورت الأفلام التي صنعت جان دارك وطفولة هذه المناضلة، وكيف تولد وعيها بالقضية، فإن الفيلم عام **1945** بعد نهاية

الحرب العالمية الثانية، في تلك الفترة كانت فرنسا خرجت منهكة القوي من الحرب، بعد احتلال طويل وأسى ملحوظ، وفي الفيلم نري لقطات من الأرشيف تصور كيف دخل الجنرال شارل ديجول مدينة باريس عقب قيام القوات الأمريكية بتحريرها.

وفي هذا العام خذل الجزائريون لأن الفرنسيين لم يمنحوهم استقلالهم، وكانت جميلة مجرد تلميذة تتلقى معارف صغيرة عن الوعي الوطني، وهي تعيش مع العم مصطفى الذي ينتمي إلى خلية وطنية سرية، ومع نمو الفتاة في حي القصبة يتنامى الغضب الداخلي في قلوب الجزائريين. وفي المدرسة ترى رجال الاحتلال يدخلون الفصل من أجل القبض على صديقتها المقربة لها، ومن خوفها من انتقامهم منها فإن الفتاة تتناول قرصا ساما وتموت في الحال، ومن هنا يتولد وعي خاص لدى التلميذة، بأن هناك صديقا وعدوا على الطرف الآخر.

ويقدم الفيلم عدة نماذج للثوار المصريين خاصة العم الذي يأتي الفرنسيون للبحث عنه، ثم أيضا ليوسف قائد المجاهدين في المنطقة، لكن يوسف يهرب، ولا يتمكنون من القبض عليه.

أهمية الأحداث إذن أننا نرى حالة نمو للوعي السياسي والوطني لدى جميلة، فهي تكتشف أن كل المقربين منها يعملون في النضال السري، عليها أن تكون واحدة من الخلية. وتبدأ في مساعدة يوسف، وتنمو بينهما قصة حب. وعقب إحدى المذابح التي يموت فيها حوالي

ستمائة شهيد فإن يوسف يقرر القيام بعملية انتحارية، ويتم القض على جميلة في عملية ليلية.. ويبدأ التحقيق معها..

والفيلم ينقسم دراميا إلى قسمين أساسيين، الأول عن جميلة خارج السجن، وتطور الوعي لديها، ثم اشتراكها في بعض العمليات. أما الجزء الثاني فيبدأ عقب القبض عليها، وإذا كان العم ويوسف هما من أبطال القسم الأول من الفيلم، فإن الضابط بيجار هو قائد القسم الثاني؛ فهو الذي يتولى التحقيق معها ويعذبها ويقص لها شعرها كالغلمان (مثلما حدث بالضبط مع جان دارك) ويتم تعذيبها جسديا ونفسيا من أجل الاعتراف بمكان يوسف وأسماء شركائها.

ويركز النصف الثاني من الفيلم على وحشية التعذيب وتلفيق التهم من أجل إجبارها على النطق بأسماء زملائها فإنهم يأتون بشقيقها الطفل، ويعلقونه في الحبال ويعذبونه أمام عينيها، لكن الصغير يطلب منها عدم الكلام.. كما تبلغ القسوة في التعذيب والوحشية في قيام بيجار بقتل الجندي الفرنسي موريس لأنه نقل إلى جميلة تحيات صديقتها.. وقد اعترف بيجار أن سيمون كان نموذجا للجندي المثالي طوال أربعين عاما، وطلب منه أن يستقيل، ثم أطلق عليه الرصاص.

وفي هذا الجزء من الفيلم يتم التأكيد على الوحشية الداخلية للفرنسيين، وقد تم اقتراح على محاكمة صورية لجميلة، امتلأت القاعة بأشخاص يتعاطفون مع فرنسا يرددون كالجوقة كلمات تؤيد القاضي في أدائه بأنه يجب إعدام جميلة (مثلما حدث أيضا لجاك دارك) أما هي

فتحاول أن تدافع عن نفسها بكل ما تملك، وترفض المحامي الذي استجلبته المحكمة، وتردد أنها في انتظار محام قادم من فرنسا حتى يصل المحامي فرجيس والذي يكشف مواقف المحكمة، وهذا المحامي يتعرض لأكثر من محاولة اغتيال، بل كافة الشهود الذين طلبهم قد ماتوا في حوادث ملفقة.

وبعد أن يتم طرد المحامي، فإنه يصدر حكم بإعدام جميلة، ويعاود بيجار تعذيبها، ويسمع أخوها وبقية المساجين أنانها وهي تتألم، ويتساءل أخوها: "كيف أقف إلى جوارها"، فيردد عجوز سجين أغنية وطنية جماعية "الجزائر بلادنا" تنتقل كلماتها بين الزنازين، ويحاول إسكات المساجين، لكن الأغنية تتردد في أروقة السجن كله، ثم تنتقل إلى الشوارع.. ونرى في الكادر صورة لجميلة تنتظر الإعدام.

ومن الواضح أن الفيلم تم إنتاجه وجميلة في السجن، فمن المعروف أنه قد صدر عفو عنها وخرجت من السجن بعد تحرير الجزائر، فزارت مصر، والتقت بالفنانة ماجدة.

نحن أمام فيلم سياسي عربي في المقام الأول تمت صناعته إبان أحداث جزائرية ساخنة للغاية، وذلك أشبه بما حدث في فيلم بورسعيد، وكانت الأغنية الجماعية أشبه بما سيحدث فيما بعد في فيلم وطني آخر هو "عمالقة البحار" للسيد بدير؛ فكان بذلك منشورا سياسيا سينمائيا على المستوى العربي من أجل مناصرة ثورة الجزائر..

ويقول أبو شادي في مقال مذكور سابقا أن شاهين أوضح بشجاعة رؤيته للأحداث في تلك الفترة ومنظورة السياسي، وهذا يفسر بجلاء، لماذا جاء الفيلم على هذا النحو منشورا موجها إلى ضمير العالم للتضامن مع الثورة الجزائرية في نضالها العادل من أجل الحرية والاستقلال.. وتحول شاهين من فنان إلى صحفي يخاطب الرأي العام، ولهذا أيضا جاء الفيلم خاليا من التحليل واستخدام الأسلوب السهل والمباشر في طرح القضية الوطنية، ولم يربط بين الموقف السياسي والموقف الاجتماعي" .

لكن، يحسب للفيلم في المقام الأول أنه حاول صناعة جان دارك عربية وإذا كانت جان دارك قد ادعت قوى سماوية قد وقفت إلى جوارها، فإن جميلة قد اعتمدت على قوة إيمانها بقضية وطنها، وأهمية الفيلم في أنه جعل من بطلته شخصا واحدا تتبعه في نضاله منذ بدايتها كطفلة وحتى صدور الحكم بإعدامها، ولكننا لما تم تنفيذ حكم الإعدام، وقد ردد أحد الأشخاص في الفيلم أنه يجب عدم قتلها في السجن حتى لا تكون جان دارك، وهي نفس العبارات التي سمعناها في أفلام عن جاك دارك، وأخرها الفيلم الفرنسي الذي قدمه لوك بيسون عام **1999** أي بعد إنتاج فيلم جميلة بأكثر من أربعين سنة.

وسوف يحسب لماجدة أنها كانت دوما مؤمنة بمثل هذا النوع من الأدوار، ولذا تكرر ظهورها في أفلام أخرى، بعضها يرتبط بحديثنا عن

فيلم آخر من نفس النوعية التي ناصرت سياسات عربية ثورية، مثل "ثورة اليمن" لعاطف سالم **1966** .

والجدير بالذكر أن السينما المصرية قدمت فيلمين عن اليمن، الأول فيلم غنائي بعنوان "منتهى الفرح" لمحمد سالم حول عودة أول فوج من الجنود المصريين من اليمن، والاستقبال الشعبي لهم في قطار مليء بالجنود، واحتفال الفنانين بهذه المناسبة، فصعدت شادية إلى القطار تغني، وجاء محمد عبد الوهاب إلى حفل زفاف أحد الجنود العائدين للمشاركة في الغناء، كما غنى أيضا كل من فريد الأطرش وصباح، وآخرون. وقد خلا الفيلم من أجواء السياسة، واصطبغ بالغناء والاستعراض وهو نوع من الأفلام برع المخرج في تقديمه مثلما في فيلمه السابق "القاهرة في الليل".

لكن فيلم "ثورة اليمن" كان سياسيا في المقام الأول، وقد بدا مختلفا بعض الشيء باعتبار أنه فيلم عن ثورة خارج مصر مثل فيلم "جميلة بوحريد" الجزائري الأحداث وليست هناك أية إشارة إلى أي شخصيات غير جزائرية، وإذا كان المذيع أحمد سعيد قد راح يردد بعض كلماته الحماسية عن ثورة الجزائر في بداية الفيلم، فان هذه العبارات قد زادت من المباشرة، أما فيلم "ثورة اليمن"، والعنوان مباشر، فقد بدأت أحداثه في القاهرة من خلال شاب يمني يدرس بجامعة القاهرة يسمى منصور (حسن يوسف). والجدير بالذكر أن الفيلم مأخوذ عن رواية مسلسلة نشرها صالح مرسي في مجلة صباح الخير عام **1964** أي في قلب

الأحداث الساخنة. أما الفيلم الذي عرض في 23 مارس 1966 فإن الناس شاهدته، ولا يزال في اليمن جنود مصريون، فمن المعروف أن الجنود ظلوا هناك حتى قامت حرب 1967، وقد اشترك في كتابة السيناريو كل من صالح مرسي، وعلي الزرقاني، وعلي عيسى، أنتجته المؤسسة العامة للإنتاج السينمائي العربي (فيلمنتاج).

وعودة منصور إلى اليمن جاءت بعد اثني عشر عاما من البقاء في القاهرة لاستكمال الدراسة، وقد حصل على الماجستير في العلوم التكنولوجية، وعندما تصل الطائرة إلى مطار صنعاء يجد منصور نفسه أمام مستشار الملك الذي كان قد طلب الإذن من الحاكم بهبوط الطائرة التي تحمل على متنها شابا تلقى علومه في القاهرة.

وسرعان ما نفهم أن وصول شخص تعلم في القاهرة يمثل خطرا على الحاكم اليمني، باعتبار أن مصر كانت مصدرا لتصدير الثورات في تلك الآونة، لذا فإن الإمام أحمد حميد الدين (صلاح منصور) يطلب من مستشاره مراقبة الوافد الجديد، وفي المطار يكون الشيخ صمود (حسن البارودي) في انتظار الابن ويتضح أن أي شيء لا يتم إلا بإذن الإمام، حسبما يرى الفيلم، فليس في إمكان الأب أن يذهب بالابن إلى قريته (قبيلته) إلا بعد أن يأخذ الإذن من الإمام.

وفي طريقه إلى قصر الإمام يفاجئ منصور بحالة الفقر المدقع التي يعيشها الناس، كما يتعرضون لإهانات رجال الحاكم، هذا الحاكم الذي يصور نفسه للناس كأنه مبعوث الرب على الأرض، وهو يستخدم

أساليب عديدة لإثبات قدراته الخارقة، من أجل أن يقدسه شعبه، ولأنه يضع حزاما حديديا حول صدره فإنه ينجو من محاولة اغتيال، ويزعم أمام الشعب أن يد الله التي قامت بحمايته.

ويستخدم الإمام الشيخ شعلان من أجل مقاتلة قبيلة الشيخ صمود، وهو يفرض عليها ضرائب باهظة، وعندما يصل منصور إلى بلدته يقابل خطيبته آمنة (ماجدة) ويستعد الجميع لاقامة مراسيم الزواج، لكن في أثناء حفل الزفاف، فإن رجال الشيخ شعلان يهجمون فيموت الشيخ صمود وزوجته وأغلب أبناء القبيلة، ويجرح منصور قبل أن تنقذه آمنة، وتصحبه إلى قبيلة صديقه.. بينما الشيخ شعلان يقدم جثة شخص آخر للإمام على أنه منصور.

وينضم منصور إلى مجموعة ثورية يقودها حراس (صلاح قابيل) تحاول زرع الأفكار الثورية لدى أبناء الشعب، بينما تتم عدة محاولات لقلب نظام الحكم ضد الإمام، ويقدم الفيلم شخصية بال (عماد حمدي) رئيس لخلية إحدى الفرق العسكرية، وهو أحد الرجال المقربين من الإمام، وفي نفس الوقت هو رئيس لخلية سرية ثورية لكنه يحتاج إلى أسلحة، ويعرف أن الإمام يخفي الأسلحة والذخيرة في مكان سري، فيقرر الاستيلاء على كل هذه الأسلحة، ويوكل إلى منصور البحث عن المخبأ، ويتم إدخاله القصر بعد أن تعطل التيار الكهربي وعن طريق برامجه الإليكترونية، في الوقت الذي يستعد فيه الإمام البدر ولي العهد لعمل انقلاب ضد الأب وينجح في مهمته عن طريق حقنة من طبيبه.

وبعد أن يتم إعلان البدر حاكما جديدا على اليمن، يقرر أن يقيم حماما من الدم في البلاد عن طريق الفتن، وبينما يحصل الثوار على الأسلحة من مخبأها بعد أن كشف منصور مكانها، وتنجح الثورة في إسقاط البدر.

الفيلم تم تصوير أجزاء كبيرة من لقطاته الخارجية في شوارع المدن اليمنية.. وكما هو واضح فإنه فيلم اقرب إلى الأعمال التي تناولت الثورة المصرية، فجعلت من الثوار اليمنيين أقرب إلى الضباط الأحرار، والإمام أقرب إلى الملك فاروق، والفيلم يؤكد أن مصر قد صدرت الثورة إلى اليمن، فالذي قام بكشف مكان الأسلحة والذخيرة هو الشاب الذي درس التقنيات الحديثة في مصر وعاش فيها اثنى عشر عاما بأكملها.

ومن الواضح أن صناعة الفيلم كانت هدفا سياسيا يتماشى مع ما كانت تراه الدولة في تلك الآونة، تصدير الثورة، ومساندة الثورات القائمة في المناطق العربية، ومن المعروف أن حربا أهلية قد اندلعت وأن مصر أرسلت بجذورها هناك، وأن معارضة شعبية وسياسية ملحوظة قد قامت ضد هذه الحرب لكثرة ضحايا المصريين، ولأنها لم تسفر عن كسب سياسي، وأفسد العلاقات بين دول الجوار اليمن ومصر، لذا فان إنتاج هذين الفيلمين المشار إليهما عن اليمن كانا من ضمن الدعاية الإيجابية لحرب اليمن وإرسال جنود إلى هناك لمساندة الثورة التي قام بها عبد الله السلال.

وقبل أن نتحدث عن الحرب الأهلية اللبنانية فإن مجموعة أفلام قليلة الأهمية حاولت مساندة الوحدة بين مصر وسوريا ظهرت في أوائل عام **1960**، وقبل الانفصال منها، مثل: "عمالقة البحار" وفيلم "وطني وحبي" الذي دارت أحداثه في سوريا من خلال ضابط استخبارات مصري ذهب إلى دمشق وهناك كان عليه أن يوقع بعصابة تجسس، وتدور قصة حب بينه وبين فتاة سورية يتصور في بادئ الأمر أنها جاسوسة ثم لا تلبث أن تثبت براءتها.

والفيلم كما هو واضح من عنوانه محاولة لمغازلة سياسة الدولة في تلك المرحلة، سواء في سفر الضابط إلى دمشق، وقصة الحب مع الفتاة السورية واللقاء الحميم الذي قوبل به من طرف العسكريين السوريين، وهناك تجارب روائية معاكسة تماما لما رأيناه في هذا الفيلم، فرواية "سنوات" لأمين يوسف غراب كتبت أثناء الوحدة مع سوريا، ودارت أحداث منها في سوريا وكانت قصة الحب بين مصري وسورية لكن عندما تحولت الرواية إلى فيلم عام **1963** تم إبعاد الجانب السياسي تماما وصارت أحداث الفيلم كله بين القاهرة والإسكندرية. كما حدث ذلك أيضا في رواية "جفت الدموع" ليوسف السباعي التي تم إخلاء إشارة منها للوحدة بين مصر وسوريا في الفيلم الذي أخرجه حلمي رفله **1975** .

وكما هو واضح فإن السينما لم تقترب من أحداث شهدتها ليبيا وتونس والمغرب والكويت والمملكة العربية السعودية والأردن، لكن

السينما وقفت من الحرب الأهلية اللبنانية موقفا ساذجا، فبينما قدم اللبنانيون أفلاما مهمة عن حربهم مثل أفلام اخرجها مارون بغدادي فإن قصص حب ساذجة ظهرت الحرب الأهلية في إطارها، ولعل أبرز مثال على ذلك هو "من يطفئ النار" لمحمد سلمان عام **1982**

وهذا الفيلم ليس سياسيا بالمرة لكننا نذكره هنا كنوع من الأفلام الساذجة التي يتم تصويرها عن هموم الآخرين، ففي بداية الفيلم نرى أحداثا دامية ومظاهر حرب، واطلاق رصاص، ووفاة زينب في إحدى الغارات، ويصدم حسن في وفاة حبيبته زينب، ويرحل إلى القاهرة، وهناك يستقبله صلاح الذي يعمل في إحدى الفرق الموسيقية في أحد الملاهي الليلية.

ونحن هنا إمام فيلم غنائي عاطفي، أكثر منه فيلما عن الحرب فأغلب أحداثه تدور في القاهرة أما أحداث لبنان فهي تدور في ذاكرة حسن الذي يتذكر زينب، والحرب الأهلية كلما رأى الصحفية التي تشبه إلى حد كبير حبيبته زينب ولذا فهو يتعلق بها.

وكما نرى فان الحرب هنا بمثابة ديكور ساذج، حاول محمد سلمان أن يعزف عليه، لكن مخرجا من طراز سلمان لا يمكنه أن يخلع معطف الغناء والقصص الميلودرامية والفواجع في أفلامه، ورغم أن عنوان الفيلم بوحي بنيران الحرب في لبنان فإن التسمية بدت ساذجة قياسا إلى لهيب وقسوة الحرب في لبنان.

وفي الفيلم، يقرر حسن العودة إلى لبنان مرة أخرى وذلك بعد أن تختفي ثريا شبيهة حبيبته من حياته.

وكما أشرنا، فلسنا أمام عمل مسيس بالمرة مثل الأفلام التي ناصرت القضايا العربية الأخرى.

ومما سبق نرى أن إنتاج هذا النوع من الأفلام قد ارتبط بأوج الثورة المصرية، وقد اختفى تماما في السبعينات وما بعدها، وخاصة في فترة القطيعة العربية لمصر، ونحن هنا نتخذ من الأفلام المصرية السياسية نموذجا للتوقف عنده.

فمن الواضح أن كل دولة أنتجت أفلامها السياسية والكثير منها دعائي، وقد اشترك مصريون كثيرون في العمل بها مثل "الأيام الطويلة" لتوفيق صالح، ومثل فيلم "سأكتب اسمك على الرمال" للمغربي عبد الله المصباحي، وأفلام جزائرية عديدة، بل أن العراق قام بإنتاج فيلم "مطاوع وبهية" تأليف سعيد الكفراوي، هاجم فيه سياسة أنور السادات وقيامه بالتصالح مع إسرائيل وذلك إبان السنوات الأولى لكامب ديفيد. واشترك في تمثيل الفيلم عدد كبير من السينمائيين المصريين، وفي ليبيا تم إنتاج فيلم عالمي عن عمر المختار لكنه كان صناعة أمريكية أكثر منه فيلما عربيا.

وفي الوقت الذي تم إنتاج العديد من الأفلام الأمريكية عن حرب الخليج فإن فيلما تليفزيونيا قد تناول هذه الحرب على المستوى الشخصي

هو "العودة والعصفور"، وفي عام **2000** قدم احمد عاطف فيلمه الأول "عمر **2000**" من بعيد.

وقد ظلت الحرب وأثارها بعيدة عن السينما إلا من مشاهد عابرة في بعض الأفلام مثل "أرض" لإسماعيل مراد، حيث نرى مانشتات الصحف لما يجري في هذه الحرب، ثم حوار بين اثنين من قدامى العسكريين (مساعدا ضابط) حول ماذا يمكنهما أن يفعلا بعد أن تنتهي تلك الحرب ويتحدثان عن مشاريع اقتصادية يمكنهما القيام بها.

فهرس